twórczość

WRZESIEŃ 1960

XVI

toni Słonimski · Marian
miński · Andrzej Kuśnie-
cz · Edward Stachura ·
drzej Ściegienny · Leszek
rok · Andrzej Kijowski ·
mund Semil · Zbigniew
Zabicki · Michel Butor

twórczość

WRZESIEŃ 1960 ROK

9

twórczość

ROK XVI WRZESIEŃ 1960 NR 9

SPIS TREŚCI

Antoni Słonimski

ADRES
str. 5

Marian Promiński

KOLEGIUM
str. 6

Andrzej Kuśniewicz

ZOFIÓWKA BAROK O CZASIE CZELADNIKA
str. 12

Edward Stachura

JEDEN DZIEŃ
str. 16

Andrzej Ściegienny

* * * (SŁYSZYSZ TEN SZEPT...) * * * (TYLKO PROCES...)
str. 26

Leszek Prorok

POTOP ODWOŁANY
str. 28

Andrzej Kijowski

SAMOBÓJSTWO PRZEZ PARODIĘ
str. 40

Sylwetki pisarzy

Edmund Semil

STANISŁAW BACZYŃSKI
str. 54

Zbigniew Żabicki

SUMMA KRYTYKI
str. 63

Jerzy Kwiatkowski

TRZECI TOM GROCHOWIAKA
str. 90

Michel Butor

MUZYKA, SZTUKA REALISTYCZNA
(przełożyła *Anna Iwaszkiewiczowa*)
str. 96

Wśród książek

POZOSTAŁY POTKNIĘCIA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 111

LIRYKA ANNY KAMIEŃSKIEJ — *Janusz Sławiński*
str. 113

W CZAS CHŁODU — *Janusz Sławiński*
str. 117

POETA WŚRÓD ROZGWARÓW MIASTA — *Michał Głowiński*
str. 120

NIEPOKÓJ DRZEW I LUDZI — *Jan Józef Lipski*
str. 122

WACŁAW BOROWY O NORWIDZIE — *Jerzy Starnawski*
str. 124

MARIA SZYMANOWSKA — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 127

BLASKI I NĘDZE FILOLOGII — *Włodzimierz Maciąg*
str. 130

AUTOREPORTAŻ Z WYCIECZKI PO TEMAT — *Janusz Maciejewski*
str. 133

DEBIUT RYSZARDA LASSOTY — *Henryk Bereza*
str. 135

O DWÓCH „AWANSACH" — *Wojciech Natanson*
str. 137

PAMIĘTNIK WYOBCOWANIA — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 139

Na widnokręgu

CUDÓW NIE MA — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 144

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 145

„MŁODY WIEDEŃ" I PIOTR ALTENBERG — *Jan Koprowski*
str. 147

WŚRÓD KRYTYKÓW — *rk*
str. 151

POLSKA I POLACY W RENESANSOWEJ LITERATURZE CZESKIEJ — *Antoni Mesztan*
str. 153

KILKA UWAG O LITERATURZE ALGERSKIEJ — *dz*
str. 154

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 157

Noty
str. 174

Książki nadesłane
str. 184

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Antoni Słonimski

ADRES

Nie pisz do mnie na adres Maxima
Ani Café Deux Magots,
Gdzie na pluszowej kanapce
Z Verlaine'em siadywał Rimbaud.
Już ich tam nie ma.

Nie pisz do mnie na Chelsea,
Bo na willi, gdzie mieszkał Sidney Webb,
Wisi kartka z napisem „To let",
A w domu Wellsa
Antykwariusz ma sklep.

Nie szukaj mnie w Hollywoodzie
Ani w Columbia Broadcasing System
Czy w snobistycznym Albany,
Bo wróci list ten
Z napisem: Adresat nieznany.

Inne mi dano miejsce pobytu.
Przepisz pożółkłe litery
Z pism zeszłowiecznych zeszytu
I zaadresuj: Warszawa. Jesień.
I datę postaw Listopad czy Wrzesień.
List dojdzie.

Antoni Słonimski

Marian Promiński

KOLEGIUM

Gdy wszedłem do poczekalni, przypominającej cokolwiek Klub Międzynarowej Książki i Prasy, wiele stolików było już zajętych i w sali prządł się gwarek do szeptu ściszonych rozmów. Na szaragach na wprost drzwi zwisały płachcie gazet, mnóstwo tej bibuły i kredowo-kolorowych okładek walało się także po stołach i metalowych krzesłach, roznoszono kawę i napoje chłodzące, nastrój panował tam wcale rekreacyjny. Zająłem skromnie miejsce pośrodku i spróbowałem się rozejrzeć. Światło dnia, przesiane przez muślinowe zasłony, mieszało się z niebieskawym tchnieniem jarzeniówek, a kwiatki na sztelażu przy oknie, ludowa ceramika oraz czarne kostiumiki ruchliwych, modnie uczesanych kelnerek — zapowiadały dobrze prowadzony lokal. Serce jednakże, co tu ukrywać, miałem nielekkie, gdyż pomieszczenie, do którego wszedłem, nie było kawiarnią, ale przedsionkiem do urzędującego bez przerwy Kolegium.

Kolegium. Szklana tabliczka z tą nazwą, umieszczona nad drzwiami zawieszonymi kotarą, nie oświetlona na razie, ale z czerwoną gałką alarmu, gotową zabłysnąć lada chwila — ściągała raz po raz moją uwagę. I nie tylko moją, wszyscy, odrywając od czasu do czasu wzrok od lektury, spoglądali tam wyczekująco. Nie chciałem się wyróżniać wśród zaczytanych — podszedłem do stoiska z gazetami i wybierając najświeższą i najmniej potarganą postanowiłem zajrzeć i przekonać się, czy mój wypadek został już opisany. Ale nie mogłem odszukać swojego nazwiska; zresztą — trudno było przewidzieć formę zredagowania i miejsce rubryczki, a nuż pod odrębnym tytułem? Zupełnie jakbyś szukał nazbyt gorączkowo recenzji książki, która jest koroną twego życia... Tym razem była koroną naprawdę. W końcu doszedłem do wniosku, że jestem zbyt niecierpliwy, widocznie na uwiecznienie mnie jeszcze za wcześnie, i pogrążyłem się w rozmyślaniu.

— Co panu podać? — przepłoszyła mnie kelnerka wysokim, przyjemnym głosikiem.

— Mocną kawę — odpowiedziałem. — Jeszcze jestem po moim przejściu trochę roztrzęsiony. — Zaśmiałem się nawet porozumiewawczo, być może — ona wie. Odeszła jednak nie dodając nic więcej. Światło w oknach ani nie przygasało, ani nie prowadziło do zupełnego rozwidnienia.

Tuż obok mnie siedziało niemłode małżeństwo, oboje dobrze ubrani, za-

sobni, zresztą tacy stanowili tutaj większość. Nie zważając na psykania sąsiadów rozmawiali dość głośno, sprzeczali się, tłumiąc przed powszechną wiadomością tylko wykrzykniki nazbyt bolesne.

— Mówiłam ci, abyś hamował wcześniej, taki nowy wóz!

— Ubezpieczony — odparował mężczyzna.

— Ale ja nie mogłam na to patrzeć. Szkoda przejmuje mnie zawsze, choćby pokrywano ją nie z mojej kieszeni.

— Nie bądź poetessą, nie opiewaj szkody. Winien jest dróżnik!

— Zawsze mówiłam ci: nie pędź! — Pani z woalką na twarzy, wyłamując artretyczne paluszki, powróciła perswazyjnie do motta: — Masz spóźniony refleks? Masz! Nie przekraczaj tego, co potrafisz!

— 50! — fuknął solidny pan, błyskając grubymi szkłami — także mi szybkość! Nie było posypane na zakręcie, a gołoledź jak szklanka. Wszystkiemu winien jest dróżnik. To nie mnie, ja będę tutaj oskarżać!

— Mówiłam ci...

Nie słuchałem dalej. Wszedł młody sportowiec w skórzanej kurtce, obcisłych spodniach i ciasno na mosiężne haftki zasznurowanych sztylpach. Miał kask na głowie, który po kilku krokach zdjął i podrzucił sobie zabawnie na dłoni. Zawodnicze okulary posunął na czoło i rozejrzał się krytycznie po otoczeniu. Przed decyzją przy wyborze miejsca z ust mu nie schodził chłopięcy dąs, trochę lekceważący a trochę żałosny, jakby chciał nim wyrazić: — Szkoda, że nie dojechałem. — Na czerwonej szarfie przez pierś przeczytałem drukowane białymi literami: AUTOUNION — TARGAFLORIO.

Dziwne, to przecież nie wypadek drogowy, czyżby w takich razach utrzymywało się właściwość tutejszego sądu?

Sportowiec usiadł i zamówił kruszon ze słomką.

— Cholerny upał panował dzisiaj na torze — dorzucił dla okraszenia swoich słów wobec ładnej kelnerki, która nie podjęła jednak rozmowy i odchodząc w głąb zdawkowo powtórzyła zamówienie przy kontuarze.

Teraz dopiero zauważyłem, że po sali kręci się młody człowiek z jasnymi baczkami, przylepionymi do różowych policzków, w uniformie zapiętym na złote guziki, jak gdyby woźny lub lokaj, nazbyt poufały, bo pozwalał sobie na familiarne pochylanie się nad tym lub owym z czekających gości, a nawet kładł rękę na ramieniu osoby, z którą rozmawiał, co mi się nie podobało. Gdyby do mnie zwrócił się w ten sposób, strąciłbym jego siną łapę bez wahania. Nikt z obecnych nie czuł się tu jednak urażony, a przeciwnie — ufne oczy podnosił na młokosa, jakby szukając u niego rady lub informacji.

Na mnie przyszła kolej także.

— Czy życzy pan sobie obejrzeć swoje zdjęcia? — nachylił się do mego ucha.

— Jakie zdjęcia?

— Z wypadku.

— Jak to? — wykrzyknąłem — więc one już są?!

— Ma się rozumieć. — Otworzył album, ściskany dotychczas pod pachą, i przerzuciwszy parę sztuk, podał mi dwa błyszczące kartony.

Pierwsza fotografia przedstawiała mój wóz bezpośrednio po kraksie, obraz okropnego zniszczenia; tego się spodziewałem. Druga natomiast — w miarę jak obejmowałem całość wzrokiem i poczynałem rozumieć jej sens — przyprawiła mnie o zawrót głowy i uczucie mdłości. Przedstawiała samochód

w powietrzu, w locie! Przecież tego nikt nie mógł widzieć, a tym bardziej — fotografować!

W tej chwili woźny dotknął mego ramienia, a ja przykryłem jego dłoń swoją, jak gdyby najlepszego przyjaciela, który chce mnie pocieszyć.

— Niech pan łyknie sobie kawy — powiedział, a ponieważ nie od razu przychodziłem do siebie, pozostał w tej pozycji osoby bliskiej i zatroskanej. Posłyszałem niewyraźnie, że zwrócił się także do moich sąsiadów, którzy — jak łatwo się domyślić — nie spuszczali ze mnie oka. — Dla państwa mam także — i wyciągnął do nich rękę. — Dach zupełnie załamany! — usłyszałem okrzyk damy stamtąd i jakby chlipanie, płacz. — Wyklepie się jak ta lala! — pocieszał zawadiacko mąż, ale wątpliwe, czy sam w to uwierzył.

Zdecydowałem się w końcu na słowa bezinteresowne i podnosząc wzrok skubnąłem palcami rąbek jego mundurowego rękawa. — Czy pan od dawna tutaj w służbie?

— Od 1922-go.

— Jak proszę? Nie dosłyszałem...

— Od kwietnia 1922 roku.

— A teraz mamy?

— 1960-ty. Kalendarz, proszę, na ścianie.

Odchylony wygodnie na oparcie — znowu odetchnąłem głęboko dla złapania powietrza i uporządkowania myśli. Uśmiechał się do mnie.

— Eks-szofer pana hrabiego Potockiego, do usług — rzekł zbijając leciutko obcasy i mrugnął. — Nadużycie alkoholu. Nasz Austro-Daimler ważył dwie i pół tony...

— Rozumiem, ciężko się taki prowadzi — podchwyciłem jego ton poufny. — Pan dobrze zna zespół sędziowski?

— Oczywiście. Proszę się nie przejmować, wcale nie są źli i wszyscy dobrzy fachowcy. Najniebezpieczniejszy, powiedziałbym, jest nie sam przewodniczący, ale jeden z rzeczoznawców. inżynier-konstruktor, pan de Chabrier z Paryża. Przed nim nie radziłbym się chełpić szybkościami, co powyżej 60 na godzinę, uważa za karkołomność. Zechce pan zrozumieć — człowiek cokolwiek starszej daty...

— Starszej daty... Ale nie stary!

— Nie, broń Boże.

— A jak on się tutaj dostał na to stanowisko? I kiedy?

— W 1912-tym.

— Oh-hoho. Ale chyba bez przewinienia, przy takiej randze!...

— Bez. Wyleciał po prostu ze swoim silnikiem w powietrze.

Zaśmiałem się szeroko, całą gębą, wydało mi się to cyrkowym efektem.

— Wyleciał! Znakomite, ale mu się nic nie stało, co?!

— Tego bym nie powiedział.

— ...Nie mógłby przecież fungować tutaj jako sędzia...

— Wprost przeciwnie. — Nachylił się, tak że z bliska poczułem jego mdły oddech i wstrzymałem swój. — Ale pan wybaczy... inni także na mnie czekają. — Co powiedziawszy, odszedł.

Gdy go odprowadzałem wzrokiem, wpatrzony mimo woli w tło — w światło za oknami, które ani nie gasło, ani nie prowadziło do zupełnego rozwidnienia — ktoś inny zbliżył się do mnie zza pleców.

— Przepraszam, która godzina u pana? — zagadnął uprzejmie starszy, otyły, elegancki pan, tchnący wonią lawendy, mile łechtającej moje powonienie po duszącym oddechu woźnego. — Czekam mianowicie na kogoś...

Podałem mu dokładny czas. — Dziękuję. — Puknął w szkiełko i skorygował minimalnie swój złoty zegarek na rękę. — Państwo się dziwią, że wciąż pytam o godzinę — dodał zgoła zbytecznie, gdyż ja się nie dziwiłem — ale gdy się na kogoś czeka... — jednym spojrzeniem ocenił moją podatność na takie zwierzenie — na śliczną dwudziestoletnią dziewczynę. Moja znajoma! — W tym miejscu chrząknął, jakby pod tym skromnym, obiegowym określeniem ukrywał tajemnicę. — Powinna tu zaraz nadejść, jechaliśmy razem. Proszę sobie wyobrazić... w pewnym momencie na równej szosie: ta-ta-ta, ktoś beknął klaksonem za nami i wyprzedził, niebieski kabriolet na setce. Wyprzedził i począł szybko przed nami uciekać. — Nie daj się! — ona mi wtedy szepnęła przy uchu i spojrzała czarnym okiem spod powieki, ale jak! Pan by także usłuchał. Pocisnąłem oczywiście i po trzech kilometrach wyskoczyliśmy przed tamten samochód. Następnie wydarzyło się kilka zakrętów, przejazd kolejowy, a potem kabriolet przeleciał znowu koło nas, jakby ktoś powietrze przeciął nożem. — Weź go — podjudziła mnie — nie jesteś mężczyzną, jeżeli mu nie pokażesz, gdzie pieprz rośnie. — Ależ dziewczyno — odszepnąłem jej, położony na kierownicy — to jest supersport, ma przynajmniej o 30 koni więcej. — Mówię ci, weź go! — i dotknęła mego łokcia, aż przeszył mnie prąd. Pocisnąłem do deski. Pan rozumie... w naszym wieku, przepraszam, pan jest trochę młodszy, w moim wieku najłatwiej jest pokazać dziewczynie pedałem, że jest się wspaniałym mężczyzną, ha-ha-ha. Przy 130 na liczniku miałem maskę niebieskiego kabrioletu łeb w łeb przy sobie. Akurat wypadło przewężenie... Na kierowcę niebieskiego kabrioletu czekam także, nie można przecież prowadzić rozprawy bez świadków. Lecieliśmy razem!

Spojrzał na mnie, a ponieważ przez cały czas opowiadania milczałem tylko, w niego wpatrzony, uśmiechnął się jeszcze raz, chrząknął i powiedział: — *Pardon.*

Odszedł i usiadł rozgorączkowany przy swoim stoliku. Jeszcze kazał sobie coś podać.

Skoro wszyscy tak chętnie spowiadają się tutaj, opowiem korzystając z przerwy w obserwacjach, jak było ze mną.

Z moim wozem „Mateotti", półsport, 60 k/m, hydrauliczne hamulce — zżyliśmy się od czterech lat jak przyjaciele. Ja go czułem, kochani, jak własne ciało, każe jego cięgło i przewód, jak własne ścięgno i nerw, miałem odprowadzone do mózgu, czułem je w stosie pacierzowym, to była idealna harmonia. A silnik — to serce! — nie zmylił mnie żadnym szmerem i nie zawiódł, nigdy! Trzeba łagodnie położyć maszynę w wirażu — położył! Trzeba wyskoczyć — to wyskoczył! Ja miałem ucho na jego sercu.

Tego roku z wiosną, przyznaję, sprzeniewierzyłem się swemu przyjacielowi. Zamówiłem w tej samej firmie „Mateotti" silnik o zwiększonej mocy, supersport, jak to określił pechowy pan z młodą dziewczyną. Gdy tylko wmontowałem nowy silnik — nie spodobał mi się od razu, od pierwszego wejrzenia, jak to się mówi między ludźmi. I ja jemu także. On na mnie warczał, proszę państwa, jak zły pies ułożony do innej ręki. Albo — jeszcze

słuszniej — wcale nie ułożony, dziki. Bo to był prototyp mało dotąd wypróbowany. Sądzę, że powodem naszych nieporozumień był także nazbyt lekki korpus mojej maszyny. Ponieważ jesteśmy przy tych psich porównaniach, powiem, że rękę trzymałem na karku owczarka z sercem lwa! No i stało się. Przy 140 kilometrach. Nie zapomnę tego lotu! Pan de Chabrier może się okazać bezlitosny dla mnie. Ale cóż dopiero będzie miał do powiedzenia ów młody człowiek z załogi Autounion na Targaflorio! Co prawda — on zawodowo.

Siedział nie opodal. Wychyliłem się do niego i zawołałem, może za głośno jak na czytelniany charakter sali.

— A pan? Ile pan miał na liczniku?

— 225 — odpowiedział ochoczo — wpadłem na bandę. Gdyby nie to, pokazałbym im, jak się jeździ na Wielką Nagrodę. Chce pan obejrzeć zdjęcia? — i wyciągnął do mnie rękę z fotografiami.

— Aż trzy?!

— Bo jesteśmy w trzech kawałkach — objaśnił z dezynwolturą.

Zacząłem stopniowo pojmować...

— Prasssa, świeża prasssa popołudniowa! — zawołał znienacka młody woźny z baczkami, powiewając jednym egzemplarzem zza swego pulpitu przy drzwiach. Przyjmował właśnie tęgi plik gazet i czasopism od zdyszanego gońca, który — sądząc po wypiekach na twarzy — musiał przebyć pędem duży kawał drogi. Wszyscy rzucili się do pulpitu, a woźny rozdawał usłużnie. Gdy ja wyciągnąłem rękę po egzemplarz, eks-szofer hrabiego Potockiego wyróżnił mnie specjalną uwagą. Klepnął po ramieniu zasmarkanego gońca, który jeszcze nie odszedł, i przedstawił go: — Oto prawdziwy kolporter londyński, trochę jak z Dickensa, nie? Przejechany na Piccadilly w trzydziestym siódmym. Jak się panu podoba? — Podobał mi się, już się niczemu nie dziwiłem. Widocznie, jak zrozumiałem, stanowimy odrębne społeczeństwo. — Aha, zapomniałem panu powiedzieć — dodał woźny, równocześnie rozdając machinalnie gazety. — W zespole wotantów znajduje się też tzw. czynnik społeczny. Ten znowu nie lubi za dobrej marki samochodu. „Mateotti"? — niestety, dość dobra.

Zgnębiony usiadłem z powrotem na swoim miejscu i zacząłem nerwowo szukać wśród kroniki. Znalazłem bardzo prędko. Mój wypadek został opisany zupełnie wiernie pod skromnym, ale treściwym tytulikiem, nie miałem autorowi notatki nic do zarzucenia.

Innego zdania o swoim sprawozdawcy był mój drugi sąsiad, którego dotychczas prawdę mówiąc — unikałem. Nieokrzesany szoferak z ciężarówki w stanie nietrzeźwym. I nie omyliłem się. Gdy teraz pociągnął mnie za rękaw i przemówił, powiało z jego ust skisłym alkoholem, a sposób wyrażania się miał też niewybredny.

— Niech pan posłucha, co ten gówniarz pisze... No niech pan tylko posłucha: „Kierowca ciężarówki, numerek i tak dalej..., przed szczytem wzniesienia zamiast cofnąć się za samochód, który chciał wyprzedzić, dodał gazu łudząc się bezkrytycznie, że zdąży. Nic dziwnego, że wpadł na jadący z przeciwnej strony po swoim torze autobus. Skutki zderzenia były...". No, jakie były, to już wiemy. Ale nie pisze, że to się działo na pięćdziesiąt metrów przed szczytem i że kierowca autobusu zobaczył mnie i mógł zwolnić. Ja

w takich razach zwalniam, każdy człowiek z sercem, panie, przepis nie przepis, zwalnia. Moja paka leci pod górę siedemdziesiątką i miałem szansę, żeby nie tamten sk-syn w autobusie i drugi, który to pisał... Zgadza się pan ze mną?

Zrobiło mi się go żal, może rzeczywiście miał słuszność, zresztą z uwagi na jego natarczywość lepiej było się zgodzić.

Uspokoił się, gdy mu przytaknąłem. — No i taki pismak wygłupia się, a kierowca autobusu nie przychodzi na sprawę. Pewnie!... dziesięć ton na trzy.

W tej chwili zabłysła tabliczka nad wejściem do Kolegium. Lampka alarmowa zaczęła pulsować jak migacz samochodu. To oznacza, że Kolegium wznawia sesję.

— Wszyscy do audytorium — zawołał woźny. — Zobaczymy, jakie wyroki się dzisiaj posypią. Za przekroczenie dozwolonej szybkości... 200 lat taczki. Za jazdę w stanie nietrzeźwym — tyleż przy pompie na stacji benzynowej, przy staroświeckiej ręcznej pompie!...

Widać eks-szofer brawurował i próbował się popisać, nie życząc zresztą podsądnym źle, bo śmiał się przy tym i familiarnie zagarniał ku drzwiom z kotarą. — Alkoholikom i palaczom najgorzej, bo muszą tłoczyć spirytus zmieszany z benzyną, i ani napić się, ani odejść na papierosa...

— Zamilcz, rudy! — ktoś krzyknął z tłumu.

— ...Przewodniczący wywoła zaraz pierwszą sprawę — zmitygował się służący hrabiego Potockiego i złożył ukłon w stronę groźnego głosu. Kelnerki zbierały zastawę...

Zauważyłem, że do naszego oficjalisty podszedł pan czekający na młodą znajomą i coś mu tłumaczył, stukając palcem w zegarek. Doleciały mnie jego ostatnie słowa: — Gdyby nadeszła, jestem na sali...

— Tak jest, proszę pana.

Potem, przechodząc koło mnie, „rudy" szepnął mi poufnie: — Wątpię, czy ten się doczeka, jego dziewczynka jest w rękach dobrego chirurga — i zmrużył oko po szelmowsku. Z ogromnym poczuciem humoru, jak na prostaka, to trzeba przyznać.

Wszyscy zgromadzili się u wejścia do sali sądowej, ale nikt nie śmiał nacisnąć klamki. Czekano na wywołanie pierwszej sprawy. Wreszcie rozległo się chrząknięcie w głośniku, umieszczonym gdzieś pod sufitem w ścianie, i głos zabrzmiał stamtąd — wyraźny, dobitny, namaszczony:

— Gustawie Z.!

To ja. W ciszy, która potem zaległa, wydało mi się, że skądś już to znam i że zostałem schwytany.

Marian Promiński

Andrzej Kuśniewicz

ZOFIÓWKA

1

Gdym po Elżbiecie sławnej tęskniąc
z rozpaczą w sercu
uchodzić musiał

w drodze
na popasie w Płoskirowie
przeczytałem przy świecach o północy
w starych zapiskach

jako —
„kawaler Boscamp-Lasopolski
w Stambule ją kupił
i dla Króla-Jegomości
przez Kamieniec wiózł..."

I tak los mój się zaczął

2

Myślałem —
fatyma
orientalna brzoskwinia i róża
grzech hurys pogańskich

(a była kawalerska ochota)

Ujrzałem w kamienieckim zamku
na pana Wittego-generała kwaterze
prezentowaną obecnym przy winie

— luba Ona

— lub — ja
— lub — jana

i natychmiast w generałowego syną-Wittego
wszedłszy
na oczach braci-szlachty i panów oficyjerów

wziąłem

3

Tak już w każdego kolejnego
posiadacza wchodząc
zacząłem zstępować
po szczeblach drabiny

aż po onego pierwszego
Turka? Greka?

kolejny jeździec
dosiadając niestrudzony
aż się popręgi odciskały

Tłumaczyłem panom-braciom:
— Są takie
że do nich
po namydlonym słupie

— choćby to i pan Szczęsny sam

gdy trzeba
a przypili
z hajdawerami w zębach

— nawet hetman

Oni na to:

— popsuta już od Turczyna
a wy jej — panie bracie

— Semiramis w Humaniu
dywany Zofiówki

(wtedy już Szczęsnym byłem)

— pierścienie jej na palce
że brzękadłami chodzi

— panie Potocki
za te greckie niespania

— wstyd

4

Wtedy — morzem się wybrałem samotnie
na dalekie

— gdzie niebieskie bardzo
i gdzie świta
Helespont

Tam
już bardzo schorowany stary
(lata mijały przecież)
odnalazłem
odkupiłem od Turczyna

— jej pierwo-kup
pierwo-znanie

z targu zdjąłem
za moje
podolskie kłosy
srebrne szlify

za lata pierwsze
zwędrowane-przeszukane

za drwiny powszechne
śmiech —

wyniosłem

pogrzebałem w Zofiówce
wierszem

BAROK O CZASIE CZELADNIKA

Z Joanny od Aniołów
złe anioły — ćmy w lampę
więc kracząc

otwartym dziobem
skośnym lotem

uleciałem korybutem-mopankiem
na drogi-bezdrogi
wprost w sobiesko-francuskie

— gdzie wąs zawiesisty
ogony końskie w supły powiązane
biją o tęgie zady
w przysiadach nad Otomany
co safianem
zetlałym złotogłowiem
kolanami Zulejki
korzą się zgięte

— gdzie nad rozstajem
święty anonim na wysokim słupie
z baroku się spowiada
powiewem pukli
muszlą szat

Tam zrodzony na nowo po raz nie wiem który
w koleiny kurzem ciepłe od tamecznych kroków
procesji i pochodów —
wstąpiłem czeladnikiem
w porę jutrzni i pochodni

Nauczono mnie
że na ostrzu szpilki
zmieści się tysiąc diabłów
a kacerski stos
wart jest stu mszy pokutnych

Stamtąd też zapewne
wyniosłem pewność niepewności — wiedzę
że od chwały nietrwałej — więcej znaczy klucz
stu folwarków żółkiewskich
a bardziej niż złoto
cenny wieczór lipcowy
z pełnym dzbanem w dłoni
skoro —
„po mnie — potop"

Andrzej Kuśniewicz

Edward Stachura

JEDEN DZIEŃ

Rano przyjechałem do tego wielkiego miasta. Cały dzień po nim łaziłem, po jego ulicach i mostach, których jest pełno w tym mieście. Przepływa przez to miasto druga wielka rzeka tego kraju, ale nie jednym korytem, tylko mnóstwem kanałów, które gdzieś, za miastem, muszą się łączyć, ale w mieście jest pełno kanałów, stąd pełno mostów, po których łaziłem przez cały dzień. I po ulicach między mostami. Na każdym moście prawie przystawałem. Opierałem się o poręcz i patrzyłem na wodę przez jakiś czas, właściwie wcale jej nie widząc, to znaczy widziałem wodę na początku, jak tylko pochyliłem się przez poręcz, ale później już jej chyba nie widziałem, bo ja mam takie dwa patrzenia i jedno z nich to było dzisiaj, na każdym moście prawie: patrzyłem na wodę uporczywie przez jakiś czas, którą z początku widziałem, ale później jakby rozmazywała się, przemieniała się w powietrze czy w mgłę, jeśli jest taka przezroczysta. Na każdym moście prawie przystawałem, zapalałem papierosa i pochylałem się nad poręczą utkwiwszy spojrzenie w wodę, którą z początku widziałem, ale później już nie, bo jedno z tych moich patrzeń to jest takie nicniewidzenie, zapominanie się oczami, zapadanie w leje, które muszą być po drugiej stronie oczu. Prawie na każdym moście zapadałem się w leje. Między jednym mostem a drugim szedłem wtuliwszy głowę w gniazdo ramion i kołnierza, a ręce w gniazdo kieszeni. Ale i tak było dosyć zimno. Kiedy skończy się ta przeklęta zima? Przeklęta zima. Dobre lato. Można usiąść gdzieś, na chodniku albo w polu się położyć, wszystko jedno, zamknąć oczy, a słońce dobre, ciepłe opada na powieki, całe lato masz na powiekach, bo lato to jest słońce dobre, ciepłe. Więc leżysz sobie na kamiennej płycie miejskiego cmentarza albo w trawach leżysz, między niebem a ziemią, wszystko jedno, i to jest takie w słońcu dobre, ciepłe zamarzanie. Potem, kiedy się już nakochałeś ze słońcem, wstajesz. Idziesz szukać rzeki, wody, w którą wstępujesz powoli albo od razu się rzucasz, ja to od razu się rzucam, pływam długo, a kiedy się zmęczę, przewracam się na plecy i leżę, poruszając lekko nogami, żeby się tylko utrzymać, i to jest też takie w wodzie dobre, ciepłe zamarzanie. Tak. Lato jest dobre, a zima nie.

Dzisiaj cały dzień szedłem przez tę złą zimę i przez to miasto wielkie bardzo, do którego przyjechałem rano. Przedtem, wczoraj jeszcze, byłem w innym mieście, też wielkim. Długo tam nie byłem, ale trochę byłem. Jakieś dwa

tygodnie. Około. Mieszkałem u takiego chłopca — Piotrka. Mieszkał tylko z matką, która wyjechała na wczasy w góry. Będę kiedyś musiał pojechać w góry. Na drugą zimę może. Postaram się skądś o jakieś dobre, ciepłe buty, żebym miał lato w stopach, bo tam jest dużo zimnego śniegu, a jeszcze będę chodził dużo po górach, a złe buty szybko się zdzierają, a jeszcze w górach. Przez lato będę kosił trochę po chłopach, to zarobię na takie dobre, ciepłe buty, na góry. Ale do drugiej zimy daleko. Do lata jest daleko, a co dopiero. Więc matka tego chłopca — Piotrka, wyjechała w góry, i on powiedział, że dopóki nie przyjedzie, to mogę u niego zamieszkać. Nieźle było u tego chłopca — Piotrka, tylko trochę za dużo mówił. Gdyby tyle nie mówił, to byłoby nawet wspaniale. Próbowałem go uczyć za dużo nie mówić, ale nie wyszło. Prosił mnie, żebym go zabrał gdzieś ze sobą, ale co ja bym z nim robił. Nie dlatego, że za dużo mówił, ale co ja bym z nim robił. Ale mówił też za dużo. Wiele razy mnie gniewał i gwizdałem sobie przez zęby, a nie zapominałem o mojej dla niego wdzięczności, więc musiał mówić dużo za wiele. Ja raz mu tylko dość długo mówiłem. A mówiłem mu o tapczanie, kołdrze, fotelu, radiu, jajkach i o tym pokoju, w którym to wszystko było, w którym mieszkaliśmy i w którym mu o tym mówiłem — pokoju przytulnym i schludnym. Zdaje się, że na próżno mówiłem, dość długo mówiłem, bo on sam nie wiedział, co ma. Potem wróciła jego matka i już nie miałem gdzie spać, więc powiedziałem sobie, że mogę z tego miasta wyjechać. W pociągu nie musiałem wcale się chować przed konduktorem, bo miałem bilet, więc spałem, bo znalazłem całkiem wolny przedział i była noc.

Rano przyjechałem do tego wielkiego miasta, którego nie znałem wcale. Nie wiedziałem nawet, skąd tu tyle tych kanałów. Dopiero spytałem jakiegoś innego, który powiedział mi, że to ta rzeka, o której wiedziałem, że przepływa przez to miasto, tak jest rozgałęziona w kanały, których jest bardzo dużo, on nie wie ile, ale bardzo dużo, i że ta rzeka jest świetnie uregulowana, nie jak ta największa w tym kraju, i że to wszystko Niemcy, bo oni lubią ordnung. Cały dzień chodziłem po tych mostach i tych ulicach między mostami, chociaż zimno było dosyć, ale lubię bardzo oglądać nowe dla mnie miasto. Opowiem go trochę. Cały dzień po nim chodziłem. Teraz jest noc i jestem w poczekalni dworcowej. Opowiem o niej kiedy indziej. Teraz będę opowiadał dzień i miasto, i innych, o ile dobrze zauważyłem, bo ja mam takie dwa patrzenia i jedno z nich, to było dzisiaj na ulicach między mostami: patrzyłem na wszystko rozbieganymi oczami, na sklepy, domy, tramwaje, buty, płaszcze, dachy, bo to jest to moje drugie patrzenie — rozbiegane na wszystko, bo nigdy nie wiem, co począć z oczami, podobnie jak z palcami, więc albo palę papierosa patrząc w coś uporczywie, tzn. nic nie widząc, zapadając się w leje, które muszą być po drugiej stronie oczu, albo trzymam ręce w kieszeniach i wtuliwszy głowę w gniazdo ramion idę, kołysząc się na prawo i lewo rozbieganymi oczami.

Opowiadam dalej. Muszę powiedzieć, że w żadnym mieście, a widziałem ich dużo, o, dużo miast widziałem i nie tylko w tym kraju, bo przedtem, kiedy jeszcze byłem mały, ale nie tak bardzo, bo wszystko dobrze pamiętam, to byłem w innym kraju i przez dwa miesiące byłem też w innym jeszcze kraju za wielkim oceanem u wujka bogatego na wakacjach, więc widziałem dużo miast, bo jeszcze kiedy przyjeżdżałem do tego kraju, w którym jestem

i w którym jest to miasto, to przejeżdżałem przez dwa jeszcze inne kraje i wiele miast, które widziałem z okna wagonu, więc widziałem wiele miast chyba, nie?, ale muszę powiedzieć, że w żadnym mieście nie widziałem tylu zburzonych domów, co w tym mieście. Oglądałem te domy z wielkim zdziwieniem i nie mogłem się do nich przyzwyczaić, chociaż napotykałem takie domy co jakiś czas. Bardzo często. Niektóre domy to była połowa domu albo ćwierć, albo zupełnie niepodobne. Nigdy nie widziałem. Wydawało mi się to groźne i tak wyglądało.

Więc muszę powiedzieć, że miałem co oglądać tym swoim drugim rozbieganym na wszystko patrzeniem. W każdym nowym dla mnie mieście mam co oglądać, ale w tym jest szczególnie. Nad wyraz te domy zburzone przez wojnę, której nie pamiętam prawie. Byłem jeszcze bardzo mały. Trochę pamiętam, ale troszeczkę. Byłem jeszcze bardzo mały i byłem w innym kraju z rodzicami moimi kochanymi, w którym się urodziłem i do którego bym chętnie powrócił i mógłbym, bo tamto wcale temu nie przeszkadza, a nawet sprzyja, tak myślę. Na zawsze bym tam nie pozostał jednak. Wróciłbym na powrót do tego kraju, który bardzo lubię, nie wiem czemu. Mimo wszystko. W tym kraju rosnę już najdłużej i w tym kraju stało się tamto moje największe bohaterstwo, z którego jestem dumny niepomiernie i które obnoszę jak głowę swoją i stopy po różnych jasnych, ale najwięcej po ciemnych miejscach i zawsze jestem mężny, szlachetny i mężny, choć byłem w ciemnych bardzo miejscach, o, tak, nikt by nie zliczył, najwięcej w tym kraju, ale mimo lubię ten kraj, bo w nim się narodziłem po raz drugi jakby, ale lepiej, mocniej. Ale tak na dwa miesiące, to bym chętnie bardzo pojechał do tamtego kraju, w którym się urodziłem i który pamiętam dobrze. Wojny nie pamiętam prawie nic, bo wtedy byłem mniejszy i mieszkaliśmy na południu, w małym miasteczku, gdzie nawet podczas wojny było bardzo cicho i nie było wcale zburzonych domów, nie tak jak w tym. W którym teraz jestem, tzn. w poczekalni dworcowej tego miasta, bo jest noc i jakoś nie chciało mi się szukać tego innego, którego zapoznałem nad morzem i który powiedział: „Przyjedź, a spanie i żarcie ja ci załatwię". Więc kiedy skończyło się spanie u tego chłopca — Piotrka, w tamtym mieście, to pomyślałem sobie: mogę pojechać naprzód, mogę pojechać do tyłu, na prawo, na lewo, ale mogę przecież pojechać do tego młodego-innego, którego zapoznałem nad morzem ostatniego lata pięknego. Nie myślałem długo, tylko od razu postanowiłem, bo wiem, że bardzo często nie trzeba wcale myśleć, tylko natychmiast postanowić, bo myślenie bardzo często osłabia postanowienie i ono już potem kruszy się łatwo jak główka maku.

Chodziłem po tym mieście przez cały dzień. Nie mówię, że byłem wszędzie, bo to miasto jest ogromne niezwykle. Nie wiem, czy tamto poprzednie miasto, w którym byłem i które jest stolicą tego kraju, jest więcej ogromne od tego. Mogła być pierwsza, druga, trzecia godzina, kiedy zachciało mi się jeść i wstąpiłem do jakiejś knajpy, bo miałem jeszcze jakąś forsę i chciałem się trochę ogrzać, bo zmarzłem dosyć na tych mostach i na tych ulicach między mostami. Zamówiłem flaki i zacząłem się rozglądać po knajpie, bo ja mam takie dwa patrzenia i jedno z nich — to rozbiegane, było dzisiaj w knajpie, siedząc na wysokim stołku przy barze, czekając na flaki: przy stolikach siedzieli inni i jedli, i pili. Nie byli piękni. Sala też była w brudzie wzorzysta. Nad wyraz ściany w liszajach. Przy jednym stoliku siedziało dwóch. Jeden z nich, ten

odwrócony do mnie plecami i który był lepiej ubrany od tego, którego twarz, brzydką, widziałem, mówił:

— Drogi panie. W dwudziestym wieku jedynym rozsądnym zajęciem jest walczyć o pokój albo systematycznie się upijać. Wybrałem to drugie, bo mam wolną wolę.

A ten drugi:

— Tak jest.

Wychylili kieliszki i ten drugi, z brzydką twarzą, znowu powiedział:

— Dobra franca.

A ten pierwszy:

— Dlaczego nam, starszym, odebrano zabawki dzieciństwa? Przecież nie możemy bawić się bombą atomową.

Przy barze jakiś inny krzyczał:

— Zbudowaliśmy K.D.M. czy nie?

Dostałem flaki i zacząłem jeść. Bardzo lubię flaki i było ciepło w knajpie. Flaki też były dobre, ciepłe. Dawniej, dawno, nie mogłem sobie wyobrazić, jak inni mogą jeść flaki. Ja bym nie mógł — myślałem. Nawet jeśli są dobre, to jedząc je na pewno będę myślał, skąd się one wzięły i co przedtem w nich było. Ale raz, to było już po tamtym, więc chodziłem przeważnie głodny, wszedłem do knajpy w jakimś mieście na piwo, bo tylko tyle miałem, właściwie nawet tylko tyle nie miałem, bo brakowało mi dwadzieścia groszy, ale chciało mi się pić bardzo. Barmanka powiedziała, że to nic nie szkodzi, że oddam, jak będę miał, i że może jestem głodny, to ona mi da flaki, a ja jej oddam, jak będę miał, kiedyś. Byłem dosyć bardzo głodny i pomyślałem, że muszę jej się podobać, bo patrzyła mi w oczy niewymownie przymilnie, i że będę mógł u niej dostawać żarcie przez jakiś czas, nie tylko flaki, więc już przemogłem się. Spanie miałem w takim baraku w takim ogrodzie. Lato było. Więc już przemogłem się i powiedziałem dla upewnienia:

— Ja, proszę pani, nie wiem, czy prędko będę miał pieniądze.

— Nic nie szkodzi. Nic nie szkodzi. Zaraz przyniosę ci flaki.

Dawała mi żarcie przez długi czas i już nie spałem w baraku w ogrodzie, ale potem uciekłem, bo nie chciałem się zasiedzieć i gnić. Ale wtedy właśnie zaczął się mój smak na flaki, które dzisiaj zamówiłem i jadłem z miłością, bo wiem, że to jest dla mnie wesele.

Więc kiedy już zjadłem flaki, to zapaliłem papierosa i zacząłem popijać piwo, wpatrując się uporczywie w kufel, który z początku widziałem i później chyba też widziałem, tylko że oczy mi się zapominały, bo ja mam takie dwa patrzenia, więc chociaż widziałem kufel, który stał przede mną, to po chwili tego mojego uporczywego patrzenia widziałem go już tylko płasko, a potem zapadałem w leje. Ale uszy nie zapadały w leje:

— Życie, drogi panie, jest jak poker. Kto ma pieniądze, wygrywa i może bluffować.

— Tak jest. Tankujemy.

— Zbudowaliśmy K.D.M. czy nie?

Potem obudziły mi się oczy i zaczęło się to moje drugie, rozbiegane patrzenie, ale wszystko było jednakowe, niezmienne, więc musiałem wyjść z knajpy, bo nie wiedziałem, co począć z oczami, i ogrzałem się dosyć, i najadłem się też, i chciałem jeszcze miasto oglądać, więc musiałem wyjść z knajpy, która

była ziarnem miasta tylko, okiem miasta, jelitem miasta może, ale mimo, jednym z niezliczonych ziaren, ócz, jelit, więc była okruchem tylko. Dlatego wyszedłem, bo to mało. Wsadziłem ręce w gniazdo kieszeni, a głowę w gniazdo między ramionami — konarami moimi, i zacząłem się rozbiegiwać oczami dookoła, a dookoła były domy, kamienice podobające mi się bardzo, nie starożytne, ale dosyć średniowieczne, a przynajmniej po dwieście lat, tak sądzę po cegłach i wzorach, i może nie po zapachu, ale po tym, że wśród takich domów czuję się młody, a przynajmniej nie mam dwustu lat. Jeśli już tak sądzę, to zawsze będę młody, a na pewno będę żył młodo, choć może miałbym zawsze co oglądać i zawsze gdzie iść, nie tylko przez dwieście lat, ale nawet przez dwieście pięć albo pięćset. Tylko że jak ja bym wyglądał, jak ja bym mógł siebie kochać zgarbionego, łysego, o mięśniach jak nici lub masło, nie mógłbym niczego przeskoczyć, chodzić po drzewach bym nie mógł, pływać zupełnie, tańczyć wcale i śpiewać, żadnej dziewczyny i żadne wędrowanie najulubieńsze, to jak ja bym siebie kochać potrafił, takiego kraba? To musiałbym wtedy kogo innego pokochać, ładnego, smukłego chłopca, kogoś innego pięknego bym musiał pokochać i co by ze mnie zostało?

Ale teraz jestem mężny, szlachetny i mężny i tylko tak będę żył, i zawsze będę miał prężność w kolanach jak dzisiaj po tym mieście. Opowiadam dalej to dzisiaj, to miasto i innych, którzy między sobą różnili się mało, a jednak nie byli do mnie podobni, nikt mi nie powie, kilka razy świetnie wyczułem podobnych, ale się rozstałem, bo najlepiej samemu można się odkupić i świętować, chociaż nie wszyscy ci podobni to rozumieli, ale ci inni nie byli do mnie podobni, nikt mi nie powie, a jednak między sobą różnili się mało, jeszcze raz mówię, te same uśmiechy, nawet nie smutne, to samo niemyślenie na czołach, w ułożeniu postaci, w chodzie też nie mieli żadnego myślenia, a w oczach żadnego zamyślenia, a przerażenia to ani błysku. Nie widziałem ich rąk, przyznaję, bo było zimno i wszyscy mieli ręce w kieszeniach albo w rękawiczkach, więc nie widziałem ich rąk, ale widziałem ich usta, bo na usta nie ma rękawiczek, więc nie potrzebowałem widzieć ich rąk, bo widziałem ich usta, a to, co na rękach, to na ustach.

Opowiadam dalej to miasto i to dzisiaj, ale coraz mniej, bo zaczął już zapadać wieczór, początek wieczoru, pierwsze straże wieczoru zaczęły zapadać na miasto i nawet tego nie zauważyłem, bo stałem na jednym z tych mostów, których jest mnóstwo, nie wiem ile, ale mnóstwo, to wiem, i ten przechodzień nie kłamał. Wcale nie zauważyłem, jak zaczął zapadać mrok, początek mroku, pierwsze straże mroku. Stałem na moście, paliłem papierosa i pochylony nad poręczą patrzyłem na wodę, a może nad wodę, tym swoim uporczywym nicniewidzeniem, zapominaniem się oczami. Dość długo musiałem zapadać się w leje, bo wcale nie zauważyłem, że pierwsze straże mroku już są dookoła. A dookoła były też domy, kamienice podobające mi się bardzo i inni, których nienawidziłem może, choć mieszkali w tych kamienicach, może dlatego między innymi.

Bo gdzie ja teraz pójdę? Mogę iść naprzód. Mogę iść do tyłu. Mogę iść na prawo. Mogę iść na lewo. Ale mogę iść na dworzec. Nie muszę, ale wolę. No, jeszcze nie wolę, bo przecież jest dopiero początek wieczoru. Pierwsze straże już minęły, początek mija, ale za tym jest przecież cała wielka armia wieczoru, więc mam jeszcze co zdobywać, starczy na kilka godzin. Potem przyjdzie naj-

większa armia świata — nocna armia, którą wolę na dworcu zdobywać, na którym jestem w tej chwili, choć tak piszę, jakbym szedł pisząc a raczej pisał idąc.

Opowiadam dalej to miasto i to dzisiaj, a raczej już ten wieczór, bo wieczór to jest coś innego chyba, coś odrębnego. Wieczór nie należy do dnia chyba i myślę, że nie należy do nocy chyba, chociaż poranek należy do dnia na pewno. Zacząłem się więc powoli posuwać przez ten wieczór i przez to miasto, po którym cały dzień łaziłem i nie przez cały wieczór, tylko przez trochę wieczoru, bo więcej wieczoru spędziłem w takiej knajpie, która się nazywa „Schron" i o której za jakieś pół godziny zacznę opowiadać. Szedłem powoli, bo po co? Te wszystkie pół-domy, ćwierć-domy i zupełnie nie-domy, do których nie mogłem się przyzwyczaić i które napotykałem dzisiaj co jakiś czas, bardzo często, wyglądały jeszcze bardziej groźnie i teraz, wieczorem, to nie były nawet pół-domy, ćwierć-domy czy zupełnie — nie-domy, ale jakieś dziwne stwory, wielkie przedpotopowe zwierzęta, gady skamieniałe, ale groźnie wyglądające. Szedłem tak przez wielką armię wieczoru i nie czułem się żołnierzem, lecz jak ktoś inny, nie potrafię dokładnie, ale nie żołnierzem ani generałem, lecz jak ktoś inny zupełnie, i nie byłem po żadnej stronie: armii wieczornej ani miasta odpierającego, więc czułem się normalnie, jak zawsze.

Szedłem tak właśnie przez wieczór i wyszedłem tak na plac dość duży, a za nim było, a za nim było to, czego nie oczekuje się co krok, lecz oczekuje się niezwykle: widok-olśnienie. I to jest jak manna z nieba na oczy. Opowiadam o tym spokojnie, bo nie chcę płoszyć widoku, który chcę opowiedzieć, więc nie mogę płoszyć także opowieści. Dlatego mówię spokojnie, i w tym widoku był spokój, choć dużo więcej głęboki, mistyczny, nieprzebrany, ale jednak spróbuję. Ten mój wieczorny widok-olśnienie rozpościerał się między dwiema narożnymi kamienicami, które otwierały rynek tego miasta dla mojego patrzenia, które nie było ani jednym, ani drugim, ale zafascynowaniem, więc nie było ani zapadaniem się w leje, ani rozbiegiwaniem, więc było trzecim moim patrzeniem: rzadkim bardzo, mistycznym, nieprzebranym, ale jednak trzecim moim patrzeniem, którego dzisiaj nie było, ani na mostach, ani na ulicach między mostami, którego dawno, dawno nie miałem, bo od tego ostatniego, dawnego, dawnego porannego widoku-olśnienia nic podobnego mnie nie zafascynowało. Patrzyłem tym swoim trzecim patrzeniem na ten kawałek powietrza, między dwiema narożnymi kamienicami, które było niebieskawe, ale bardzo inaczej, tak jak jest tam, w krainie umarłych, tak mi się wydaje. Pośrodku tego umarłego, dostojnego niezmiernie powietrza był czubek ratusza, biały też bardzo inaczej, nie tak jak musi być w Arabii albo w Persji, tak mi się wydaje. Jeśli już mi się tak wydaje, to coś takiego powinno być w środku dżungli, taki niebieskawy i biały pałac, do którego się wchodzi po marmurowych, przestronnych stopniach, porosłych roślinami i mchem, i potem się wchodzi do sali pierwszej, i stawia się pierwszy krok, i nagle ptak jakiś się spłoszy i zakrzyczy przeraźliwie a krzyk ten powtarza się wielokrotnie i ostro w dalszych, dalszych salach, aż umrze, i znowu jest cisza nieprzebrana i pustka, ale nie jesteś tu sam i nie jesteś tu władcą, choć sam jesteś, jak władca jesteś sam, ale nie jesteś tu królem, bo tu królują duchy, czujesz to nad wyraz i nie czujesz się duchem, najdalszym krewnym tego wszystkiego, nie jesteś z tego drzewa, ni gałęzią, ni liściem, ni owocem, ale nie jesteś nawet nawozem dla

drzewa tego korzeni i wyglądać musisz jak świeca zgaszona między palącymi się niebieskawo i biało, ale bardzo inaczej.

Pozostanę w tym mieście trochę. Może dla tego samego widoku-oślnienia, który każdego wieczoru mnie tu przywałęsa i przyfascynuje — ten mały kawałek powietrza i ten mały kawałek ratusza: biały czubek. Opowiadam dalej. Ocknąłem się po chwili z tego mojego trzeciego patrzenia, które w tym miejscu przypomina zapadanie się w leje — pierwsze patrzenie, po którym trzeba też się zbudzić. Na rynek wszedłem nie całkiem przebudzony jeszcze, z resztkami mojego zafascynowania, bo nie opuściłem głowy, tylko przeszedłem te kilka kroków z podniesioną głową, ale z każdym krokiem to już nie było to samo, jakby ubywało coś z widoku, choć zbliżałem się do niego, może dlatego. Tak wszedłem na rynek. Opuściłem głowę i zaczęło się to moje drugie rozbiegane patrzenie: rynek był duży na oko, pośrodku stał ratusz. Widziałem to samo nieraz — ratusze na rynkach w innych miastach. Ratusz otoczony był przez rusztowania żelazne. Wiele razy widziałem rusztowania wokoło ratusza w innych miastach. Ratusz pośrodku rynku to nie musi być środek miasta, ale sądzę z historii i obyczajów, że ratusz to w każdym mieście coś najstarszego, najdawnego. Dlatego skorpiony czasu najwięcej mogły wygryźć z ratusza właśnie. Dlatego on się kruszy i trzeba go wspomagać. Dlatego nie zdziwiły mnie rusztowania wokoło ratusza, który obszedłem dookoła i zachciało mi się pić. Herbatę lubię bardzo. Spytałem jakiegoś młodego-innego, gdzie można by tu najbliżej wypić herbatę. Zauważyłem zdziwienie na jego twarzy, bo stał pod latarnią. „Najbliżej to w »Schronie« — powiedział — ale nie wiem, czy ten alkohol tam jest. Tu, w tę bramę i na lewo. Przeczyta pan na drzwiach.” Wszedłem w bramę, którą ten młody-inny mi wskazał i która była ciemna bardzo, tak jak tamta, w której dostałem nożem w ramię, więc szedłem dosyć ostrożnie, choć przy wejściu do tej bramy był przystanek tramwajowy i stało dosyć dużo ludzi, ale nigdy nic nie wiadomo. Zapaliłem zapałkę i przeczytałem napisane białę farbą na drzwiach: „SCHRON”. Ten młody-inny musiał to przeczytać w dzień i zapomniał, że teraz jest wieczór, kiedy mi powiedział: „Przeczyta pan na drzwiach”. Drzwi były wpółuchylone i wewnątrz było jeszcze ciemniej. Już chciałem odejść, bo pomyślałem, że ten młody-inny musiał mnie okłamać jednak, choć byłem pewien, że nie kłamał, kiedy dobiegły mnie zza drzwi jakieś śmiechy z dołu. Po chwili kilku młodych-innych zaczęło wydobywać się z dołu, jak zauważyłem po ogniu papierosów. Przeszli obok mnie zataczając się dosyć bardzo, że musiałem się odsunąć, bo było ich czterech i ja nikogo nigdy nie zaczepiam. Kiedy poszli, zapaliłem zapałkę i zacząłem schodzić po kamiennych stopniach idących w lewo, i zobaczyłem zaraz światło, którego z bramy nie można było dojrzeć, bo schody schodziły w kółko. Po schodach był długi korytarz oświetlony, ale pełen wody, że musiałem iść na piętach, ale i tak poczułem wodę w butach, bo moje buty. W korytarzu, a raczej w wodzie było kilka stopni w górę, które powitałem z radością, na pewno nie tak, jak rozbitek wyspę albo ramię rozbitka kawał belki, która może być długim ramieniem do jakiejś wyspy, więc takie powitanie dwóch ramion jest na pewno radosne, ale moje powitanie ze schodami było też trochę radosne. Nie kłamię. Ja nigdy nie kłamię. Ja nawet nie wiem, dlaczego nie kłamię. Może mi wstyd. Kilka razy skłamałem i było mi bardzo wstyd, do tej pory, choć to się wcale nie wydało, że skłamałem. Do tej pory mi wstyd. Więc myślę,

że gdybym więcej kłamał, to byłoby mi więcej wstyd, coraz więcej, gdybym jeszcze więcej kłamał i musiałbym się cały wstydzić. Może jest jeszcze coś oprócz wstydu, co nie każe mi kłamać. Może to samo, co nie każe mi kraść, kiedy nie jestem głodny; co nie każe mi innego uderzyć, kiedy ten inny mnie pierwszy nie uderzy; co nie kazałoby mi innego zabić, gdyby ten inny mi ojca nie zabił, lub matki, lub siostry, lub brata, lub drugiego brata; może to samo, co nie każe mi się samemu zabijać, kiedy jeszcze oddycham, choć wszystko często wydaje mi się złe, domy, pola, ulice, usta innych i ręce, śmiech i płacz, wszystko jest złe, więc idę i ból mnie wypełnia taki za wielki i nienawiść, ale jeszcze oddycham, nie mogę się zabijać i nie mogę kłamać też, a muszę kochać wszystkie dzieci.

Ja tak się nad tym zastanawiam, jakby te schody, które powitałem z radością po tej wodzie w korytarzu, były takie długie, że idąc po nich miałem czas się nad tym wszystkim zastanawiać. Ja jestem na dworcu, w poczekalni i mam dużo czasu do rana. A mówię o tym dlatego tylko, że w niektórych chwilach tak piszę, jakbym pisał idąc, więc może rzeczywiście mogłem się zastanawiać nad tym kłamaniem w innym miejscu, bo schody były rzeczywiście krótkie, pięć czy sześć stopni, więc jeśli już w niektórych miejscach tak piszę, jakbym pisał idąc, to wchodząc po tych kilku stopniach nie zdążyłbym rzeczywiście tego wszystkiego napisać i jeszcze się zastanawiać, i jeszcze się zastanawiać nad pisaniem, bo to jest trudne bardzo to wszystko i to pisanie.

Ale schody powitałem z radością. Nie kłamię. Wszedłem po nich i powitał mnie wielki dym i głosy, i śmiechy, tylko nie radośnie, bo nikt nie zwrócił na mnie uwagi, i ja to żadne powitanie powitałem z radością też, bo nie lubię, kiedy się ktoś na mnie ogląda i nawet nie szuka w mojej twarzy niczego, tylko tak się ogląda. Więc to żadne powitanie podobało mi się, a przynajmniej nie wzmogło mojej nienawiści, która zawsze wieczorem wypełnia mnie, nie wiem dlaczego; a może wiem. Podszedłem do baru przez wielki dym i usiadłem na wysokim stołku, co bardzo lubię, i zaczęło się to moje drugie rozbiegane patrzenie na wszystko, co było dookoła, a dookoła byli inni-młodzi i pili wino, ale więcej krzyczeli, i były inne-młode i piły wino, ale więcej się śmiały, i wszyscy nie różnili się między sobą. A ten „Schron" to był chyba rzeczywiście dawniej schron przed bombami, których nie pamiętam prawie nic. To samo wchodzenie do niego i drzwi żelazne, mocne, i to sklepienie z cementu nad głową. A ci inni-młodzi i inni-starzy, szykowniej ubrani, ciągle coś wykrzykiwali i pili wino, które nalewał barman wysoki bardzo i który po chwili podszedł do mnie i zapytał:

— Słucham pana. Portoriko?

Nie wiedziałem, co to jest portoriko, i spytałem:

— Co to jest portoriko?

Uśmiechnął się i powiedział:

— Portoriko — portwajn — najtańsze wino — radzieckie — sześć pięćdziesiąt lampka.

— Nie, dziękuję bardzo — powiedziałem — chciałbym się napić herbaty, jeśli można.

— Proszę bardzo. Jurek. Dla pana herbata — zwrócił się do młodego-innego, który podawał z kuchni kawę, soki: pomidorowy i ananasowy (nigdy nie słyszałem), i herbatę oprócz wina, które nalewał sam barman wysoki bardzo

i który często mówił do tego Jurka małego: „Mówiłeś coś?”, choć ten mały Jurek o nic go nie pytał. Potem wybuchali śmiechem, ten barman i ten Jurek, i ten Jurek teraz pytał barmana: „Mówiłeś coś?”. „Że niebo kamieniste.” I znowu wybuchali śmiechem. Pomyślałem sobie, że oni muszą się tak bawić, bo po co oni by co jakiś czas mówili „Mówiłeś coś?”, choć ten drugi nic nie mówił przedtem do tego pierwszego albo ten pierwszy do tego drugiego. Albo kiedy ktoś przy barze pytał barmana: „Dasz lampkę na kredyt?”, to wtedy barman mówił: „Brzuch mnie boli na razie”. To ja od razu odgadłem, że barman tak mówi, bo nie chce dać tamtemu lampki wina na kredyt.

Było dosyć ciepło. Może trochę od dymu było ciepło. Bo od tych śmiechów to chyba nie. Dla mnie przynajmniej to nie było wcale ciepło te śmiechy i krzyki. Piłem herbatę, paląc papierosa i wpatrując się w szklankę uporczywie, którą z początku widziałem, ale później już ją widziałem płasko, a jeszcze po chwili już jej chyba nie widziałem, ani jej, ani tego, co obok, jakby promienie czy coś innego, co wysyła oko, wracały do oka, ale nie tylko, bo jakby dalej wracały, zapadały się w leje, które muszą być po drugiej stronie oczu. Tylko muszę powiedzieć — nie było to patrzenie do tyłu: przypominanie sobie czegoś oczami, co było w dawnych oczach minionych, w minionym patrzeniu raczej, bo nie wiem, czy oczy mijają. Nie wiem, czy wszystko mija. Wszystko chyba nie mija. Ja bym wolał, żeby wszystko nie mijało.

Siedziałem tak zapadając się w leje czy też śniąc z otwartymi oczami, ale jeśli nawet śniłem jakieś sny, to takie, których po przebudzeniu nie można sobie wcale przypomnieć, bo są takie sny, i ja nieraz śniąc taki sen wiem, podczas tego śnienia, że śnię i że kiedy się przebudzę, to nie będę mógł sobie niczego przypomnieć. Bo są takie sny. Więc jeśli nawet śniłem z otwartymi oczami dzisiaj, wieczoru dzisiejszego raczej, siedząc w „Schronie” na wysokim stołku, paląc papierosa, to kiedy się po chwili ocknąłem, żadnego snu nie potrafiłem sobie przypomnieć i mnie to nawet nie męczyło. Tak mówię o snach, jakby tu wokoło były całe dzielnice białej pościeli i ciemność, i cisza. Ja jestem na dworcu, w poczekalni dworcowej tego miasta i nie ma tu nic takiego podobnego. W tym „Schronie” też nic takiego nie było. Chociaż była senność w tym „Schronie”, mimo śmiechów i krzyków, ale to była taka ciężka senność, lepka, sącząca się taka jak wino, snująca się taka jak dym, zła senność.

Ale przede wszystkim było w tym „Schronie” dużo młodych-innych, którzy dużo pili, ale więcej krzyczeli, ale kiedy który z nich krzyczał za dużo, to jedna taka młoda-inna krzyczała do tego: „Ty koleś! Może byś się trochę uspokoił?”. Pomyślałem, że ona tu musi być królową, a przynajmniej kimś ważnym, bo siedziała w fotelu pod ścianą i wszyscy jej się kłaniali, i ci najgłośniejsi zaraz się uspokajali, kiedy ona mówiła: „Ty koleś...”. A potem wstała, i ja się wcale nie dziwiłem tym najgłośniejszym, że się uspokajali, bo kiedy wstała, to ją ujrzałem. A miała władzę w oczach i była bardzo potężna, i musiała być silna, i mogłaby niejednego powalić w tym „Schronie”, bo nie zauważyłem tam silnie zbudowanych tym bardziej. Wszyscy prawie ci młodzi-inni byli nie bardzo rozwinięci i płaską pierś musieli ukrywać pod koszulą. I ja się nie dziwię, bo dym w powietrzu to nie jest ozon w powietrzu, a oni przychodzili tu co wieczór, tak sądzę, i oddychali tym zgniłym powietrzem, więc ja się nie dziwię, że oni musieli gnić w tym oddychaniu. I mnie to zgniłe powietrze też zaczynało rozleniwiać, więc poprosiłem tego barmana wyso-

kiego, że chciałem zapłacić. On się uśmiechnął i powiedział: „Jeden złoty i 57 groszy". To ja od razu odgadłem, że on chce się znowu bawić, bo przecież już dawno nie było tych monetek po jednym groszu i po dwa grosze. Więc powiedziałem: „Brzuch mnie boli na razie". I obaj żeśmy się zaśmieli. Potem on powiedział: „Dobry jesteś. Jeden złoty i 63 grosze". To ja znowu: „Mówił pan coś?". Ale w końcu zapłaciłem złoty i 50 groszy i wyszedłem. Przeszedłem przez jezioro korytarza na piętach i po schodach wyszedłem na zewnątrz.

Powitało mnie od razu inne powietrze, wieczorne i świeże, nie tak jak w polu lub w lesie, ale dosyć świeże, dużo więcej niż w „Schronie", jeśli może tam być coś świeżego. Spytałem jakiegoś starego-innego, jak można się dostać na dworzec, i zacząłem iść w tę stronę, i zaraz uleciało ze mnie te trochę radości z bawienia się w „Schronie" z barmanem; opadła mnie nienawiść, która zawsze wieczorem wypełnia mnie, jakby to ona tylko była łupem każdego dnia całego. A przecież wiem, że nie jej szukałem rozdzierającej, lecz czułości odrobinę, pyłku czułości szukałem przez cały dzień po tym mieście, jego mostach, ulicach między mostami, wszędzie, i zawsze otwarty jestem na czułość, jej mosty, ulice między mostami, bo tego mi zawsze brakowało, i dlatego zabiłem tamto wszystko i porzuciłem tamto wszystko, co tak kochałem, bo nie było czułości u nich dla mnie. I powędrowałem do krainy Nad, na wschód od Edenu, i tysiąc dni wędruję i tysiąc nocy...

Teraz jestem na dworcu, w poczekalni dworcowej, gdzie nie ma czułości. Jest noc i nie ma w niej czułości. Patrzę na innych. O, usnąć! usnąć w tej zawsze przeklętej godzinie. Usnąć, by niczego nikomu nie zazdrościć.

A potem obudzić się. Obudzić się potem, kiedy już nie będę myślał, nie będę wędrował, nigdy już więcej nie będę wędrował ani w myślach. Ktoś podejdzie do mnie, weźmie mnie za rękę, zaopiekuje się mną, weźmie mnie za rękę i powie: „Na imię mi Olga. Zamknij oczy. Będę ci wszystko opowiadała".

Edward Stachura

Andrzej Ściegienny

*

* *

Jance Szymańskiej

Słyszysz ten szept. Tylko człowiek potrafi tak szeptać.

Wśród niemego zdziwienia ptaków
Kochankowie o swojej miłości mówią.
Posłuchaj! W ich szepcie, jak w porannym szeleście drzew,
Zawarta jest obietnica słonecznego południa.
Szept ten przeszłość zasłonił i można
Utajone dotąd ujrzeć horyzonty.
Nie zbliżaj się! Każdy twój krok
Zabrzmi ustokrotnionym dysonansem,
Splami czystość świętego ognia a kapłanów
Zmieni w zwykłych obłąkanych ludzi.

Słyszysz ten głos. Tylko człowiek potrafi tak mówić.

To Epikur rozmowę kończy z przyjaciółmi i znużeni
Odpocząć idą w cieniu oliwkowych drzew,
Szczęśliwi, że wydarli się spod władzy bogów.
Słyszysz! W głosach ich brzmi stateczna radość
I rozsądek. W takich momentach zdaje się, że nic
Nie podważy racjonalnych argumentów.
Nie zbliżaj się! Każdy twój krok
Napełnia ich lękiem. Boją się
Z bliska spojrzeć na ludzkie cierpienie,
Wolą szczęściem obdarzać z daleka.

Słyszysz ten krzyk. Tylko człowiek potrafi tak krzyczeć.

Oznajmując sam sobie, resztce wyciekających myśli,
Że granice przekroczył ludzkiej doskonałości

I wolności szukając zrzucił z ciała więzy
Konieczności słów przyszłych i wypowiedzianych.
Posłuchaj! Tak brzmi krzyk szaleńca,
Co porwany ideą obłędnej wolności,
Bojąc się wpływów myśli, spojrzeń drugich ludzi,
Sam został, gdyż sam chciał się określić.
Nie zbliżaj się! On i tak nie dosłyszy
Kroków twoich, a ty niebezpiecznie
Przybliżysz się do miejsca, gdzie cię blask porazi,
I zamiast ujrzeć światło, jak on będziesz ślepa.

*

* *

Tylko proces ciągłego odradzania
Wiecznej przemiany znanego w nieznane
Oraz prawd nowych w prawdy już odkryte
Jest niezmiennie ten sam.

Abstrakcja stałości zmian nie uspokaja
Bo ujęte jednolitym wymiarem
Który miał je zdławić i dać im pozór celowości
Jak ogrodnik sadzący krzewy kwiatów
Ogród chcąc napiętnować rozsądkiem —
— Nie może zmienić barwy liści i śpiewu
Ptaków nastroić na nutę właściwą —
Tak i zmiany objęte abstrakcyjnym żywopłotem
Nie przestaną być rzeczywistością.

A wiesz jak łatwo przekroczyć papierowy horyzont

Wystarczy kropla wiosennego deszczu
Świst odjeżdżającego pociągu
I gliniana figurka bez pary
Czasem nawet ballady akord ostatni
Może zachwiać poczuciem stałości
Sensu raz wypowiedzianego słowa
Raz uczynionego gestu
Może sprawić że znak błogosławieństwa
Zmienia się w przekleństwo

A wiesz jak łatwo przekroczyć wymyślony horyzont.

Andrzej Ściegienny

Leszek Prorok

POTOP ODWOŁANY

Połknął jeszcze pastylkę, preparat z lecytyną — wolał korzystać z tego środka w bardziej wyczerpujących chwilach — i był gotów. Woźny, choć go odprawił, czekał uporczywie w drzwiach, skory do milczącej asysty. Usłużność człowieczka o astmatycznym oddechu przed tygodniem drażniła i męczyła, teraz zaczynała Gabryszewskiego bawić. „Bo to nareszcie jakiś dyrektor w tym teatrze" — wymknęło się woźnemu drugiego czy trzeciego dnia znajomości. Ze słówka „jakiś" wionął wbrew oczekiwaniu nie posmak lekceważenia, lecz uznanie. „Jakiś dyrektor" znaczyło chyba w tym ujęciu „dyrektor z prawdziwego zdarzenia". Podobnego kolorytu zabrakło w określeniu teatrzyku.

Na dole schodów przystanął stary aktor. Gabryszewski nie pamiętał jeszcze wszystkich nazwisk. Klasyk sztampy — najwyżej tak mógł go określić na podstawie wielokrotnych, ugrzecznionych ukłonów. Aktor wdzięczył się dłuższą chwilę; powiało znanym zapaszkiem tanich pochlebstw. „Panie dyrektorze, pan dyrektor, właśnie wszyscy na pana dyre..." — deklinował z żałosnym zapamiętaniem, być może świadom, iż obrana tym razem rola nie jest szczególnie zaszczytna.

Gabryszewskiego rozdrażniła świadomość, że go nawet ostro nie może osadzić. Obiecał sobie absolutną rezerwę i dystans. Nawet wobec wybryków, dopóki się we wszystkim nie rozejrzy. Chyba, że osadzić żartem, na przykład: „Ty stary pitekantropku, możesz mi mówić nawet Gabryś, byleś grał po ludzku". Zmiął w sobie pierwszy żart dnia z żalem; nie lubił marnotrawić pomysłów.

— Pan dyrektor pozwoli, jakaś nitka na rękawie.

— Ach tak? Dziękuję!

Zbył sucho uprzejmość. Poczuł się zmęczony tym szczególnym rodzajem znużenia, które, jak każda utajona przypadłość, drażni brakiem widomych przyczyn. Zboczył gwałtownie do lustra w niszy foyer. Dzień miał w zasadzie dobry. Woreczki pod oczami znów się trochę wciągnęły, spojrzenie nabrało połysku — jak zawsze po lecytynie. Swoją drogą co może autosugestia — za wcześnie, by preparat mógł podziałać. Pochylił głowę do szkła i zbadał staranniej twarz. Przez drzwi uchylone na widownię dolatywały stukoty i jakieś hałaśliwe targi. W tych ostatnich dominował głos świeży i dźwięczny, urwany prawidłową gamą śmiechu: — Przecież mówię wam, że dosyć światła. Co też

pan sobie myśli? — I znów po pauzie, pociętej na cząstki głuchym, drewnianym dudnieniem: — Widzicie chyba, że ta suknia najlepiej wygląda w półmroku.

— Śmiech jak z podręcznika — mruknął Gabryszewski do drugiego siebie, zanurzonego w tafli szkła. Zaraz też przeniósł spostrzeżenia na bliższy, bardziej osobisty teren: słuch mamy jeszcze dobry, powyżej normy wieku. Podobnie jak wzrok, dotyk, zręczność. Zmęczenie lat nie sięgało zmysłów, lokując się wyłącznie w sercu. Serce, serce — westchnął melancholijnie. Wszedł na widownię.

— Dzień dobry, kochani — zauważył już, że słówkiem tym szafuje się w kraju na każdym kroku z zadziwiającą łatwością. Prawdziwy karierowicz z dawnego słownika. Ruszył ku najbliższej grupce.

— Długo na mnie czekacie? Przepraszam.

Ostra, jaskrawa młodość aktorek wydała mu się czymś niesłychanie trudnym. Ściskając im dłonie z pozorem serdecznej swobody widział w każdej symboliczne nieomal uosobienie jakiejś trudności. Młodzi ludzie w swetrach i manczestrowych blezerkach byli mniej wyraziści od swych koleżanek, ale równie dalecy i niedosiężni; pierwsze wysepki archipelagu do zdobycia. Zresztą zawsze wyraźniej widział kobiety, tylko że z tych każda zapowiadała kłopoty. Mitologia nie wymyśliła zdaje się bożka znużenia, gdyby jednak przyszło mu grać tak bardzo ludzkiego boga, otoczyłby się wieńcem podobnie wyzywających dziewcząt. Pewnością siebie przewyższały na pewno apolliński orszak.

Oczywiście wolał starszych, których pomarszczone policzki zapisały historię wielu garderób, epok złej i dobrej szminki. Rozejrzał się w poszukiwaniu naturalnych sojuszników. Wilczkiewiczowa — kiedyś niezmiennie pechowa Zuzia, dławiąca w sposób przysłowiowy każdy lepszy żart. I poczciwina Zenuś, który całe życie dyskontuje kilka udanych parodii tanecznych, rodem jeszcze sprzed „Kameleona". Kiepscy sojusznicy, choć można z nimi przynajmniej wspominać.

— Ślicznie dziś pani wygląda — oświadczył z uznaniem piosenkarce, która zdążyła być już u niego przedwczoraj z żalami na uposażenie. Nerwowa osóbka nie mogła ustać w miejscu i kręciła wydatnym kuperkiem w takt prób taperskich ze sceny.

— Czy dlatego, że na widowni półmrok? Tego od pana nie oczekiwałam, dyrektorze — odcięła się swobodnie. Z lekko odętymi wargami na pulchniutkiej buzi wyglądała przyjemnie i pociągająco. Otoczenie parsknęło śmiechem.

Odwrócił się na tyle szybko i niespodziewanie, że zdążył uchwycić porozumiewawcze błyski w oczach innych kobiet. Może nawet dawały sobie jakieś znaki lub stroiły miny pod jego adresem. Jakiś ciężar zsunął się Gabryszewskiemu z serca, uczuł pewność, jakby noga trafiła znów na twardy grunt. A więc to się nie zmienia, kołacze w teatrze tak samo, jak dawniej, jak wszędzie. Gdziekolwiek powstaje nowy teatr czy byle parszywa scenka, gdzie zjawia się nowy dyrektor, tam od razu taksuje się bacznie, kto i jak mu wpada w oko, na kogo zwróci uwagę; rokuje się chętnie szanse i związki. Jak łatwo poczyna się tkać siateczka domysłów, aluzji, podejrzeń. Atmosfera tych śmiesznych małostek ożywiała zawsze Gabryszewskiego jak zimny tusz. Znajomy klimacik budził we wnętrzu uśpione siły.

— Chwileczkę... — Odwrócił się i wyszedł szybko do foyer, gdzie pozostał woźny.

— Panie... halo, panie... — Te nazwiska uchodzące z pamięci. — Mój kochany, na chwilkę.

Astmatyk zjawił się natychmiast.

— Pan dyrektor każe?

— Tu jest pięćset złotych. Proszę kupić kilka butelek wina. No pięć, sześć, na ile starczy. I niech pan się postara o kieliszki. Wypijemy z aktorami po próbie.

— Zrobione, panie dyrektorze. — Woźny wyprężył się tak zdecydowanie, że Gabryszewski się wystraszył. A nuż coś mu w środku trzaśnie.

Ze sceny zbiegał, machając rękami jak semafor, reżyser, nerwowy brunecik, również w czarnym sweterku. Gabryszewski teraz dopiero zauważył, że w kątach widowni polokowały się grupki. Szkoda, że nie zszedł wcześniej, niezręcznie byłoby teraz witać się z każdym.

Reżyser zapraszał do rzędu, gdzie nad pulpitem paliła się przygotowana lampka.

— Myślałem, że pan wstąpi do mnie — powiedział Gabryszewski. — Chciałem pogawędzić o tekstach. Zresztą wszystko jedno. — Zatoczył ręką gest przeczenia. — O nie, proszę bardzo, niech pan prowadzi. Tak będzie lepiej. Łatwiej zorientuję się w tym, co już macie gotowe.

Na widowni wygasła reszta świateł. Reżyser niecierpliwym ruchem odgarnął kudłate kędziory na tył głowy i nie kryjąc błysków zadowolenia w smolistych oczach, zabrał się do majstrowania przy mikrofonie. Zgrzyt i trzaski szarpnęły każdym uchem. Sytuacja równie rzadka w teatrze, jak w polityce — snuł leniwą refleksję Gabryszewski — układ, który zapewnia satysfakcję każdej ze stron.

Rozwiązanie takie pozwalało na chwilę zejść z nowego lądu. Fotel kołysał się w ciemności jak jacht przy nadbrzeżu. Skąpy, ale suwerenny teren. Choć już przycumowany, tchnie jeszcze znaną i bezpieczną atmosferą poprzedniego portu, wieloletniej macierzystej przystani.

— Na początek dajcie czeczotkę, skoro tak im się bardzo śpieszy — wykrzyknął brunecik i pochylił się z komentarzem do Gabryszewskiego. — Zobaczy pan jedynie kilka bardziej zaawansowanych numerów. Tu jest całość programu. Kompozycji nie układałem, może będzie pan wolał inaczej. — Gabryszewski bez słowa kiwał głową. — Tutaj i po przerwie jest miejsce na numery pana dyrektora — te przedwojenne. Nazwiemy je chyba: z historii polskiego *black out*'u. Oczywiście konferansjerka do całości.

— Uhm — mruknął Gabryszewski wyciągając nogi daleko pod fotele bliższego rzędu. Wieczorem zawadziłby tam o czyjeś stopy. Moja konferansjerka, dopowiedział sobie i w takt łoskotu pantofli stepujących na płytce zaczął wyłapywać wyraźniejsze skojarzenia — może coś się przyda do tej konferansjerki. Choćby i *black-out*'y, *black-out*'y i historia. Tyle zdarzeń układało się nam w klasyczne *black-out*'y, po których światło wygasza historia i nad wszystkim przechodzi się do porządku. Tylko publiczność nie chwyta najcieńszego dowcipu. Publiczność historii również. Nawiasem mówiąc — nie wiadomo, jaka jest ta ich publiczność. A w ogóle skojarzenie pasowało bardziej na efektowny tytuł publicystycznych rozważań niż do rewii wspomnień estradowych. Oczywiście nic z polityki. Najlepsze oparcie to żart obyczajowy: trójkącik, teściowa, sekretarka, trwałe akcesoria życia. Tych ram defilada ustrojów nie zmienia.

Dyskretnie rozejrzał się, na ile pozwalał mdły zasięg reżyserskiej lampki. Czyjeś spojrzenie z półmroku biegło w jego stronę. Wyraźniej łysnął odbitym blaskiem przerost makijażu. Zreflektował się, powinien uważniej śledzić próbę.

No cóż — kalkulował znowu — rewia wspomnień i starej piosenki powinna chwycić, to jest właściwy początek. Tu największą bzdurę Odeskiego z repertuaru „Kameleona" czy „Tamburyna" przyjmują jak wywalczony sukces historyczny. Zabawne. Z odmętu lat wychyla się spocona twarz popularnego dyrygenta. „Kiedy Odeski na banjo gra..." śpiewała kiedyś cała Warszawka. Aranżer orkiestr rozrywkowych zdrowo by się uśmiał na wieść o takich losach swej popularności. Kabaretowi koncertmistrze nie byli nigdy wyczuleni zbytnio na upływ dziejów; wystarczał im żywot jętki jednodniówki. Gabryszewski przypomniał sobie przelotne spotkanie z Odeskim w Paryżu, już kilka lat po wojnie. Podobne nastroje i roztrząsania były najzupełniej obce wiecznie energicznemu pyknikowi. Klecił wtedy z narodowości emigracyjnych jakiś zespolik i błyskawicznie przyswajał sobie każdy przypływ przebojów, których fale od *Libération* nieprzerwanie zalewały Zachód. Na wspomnienie głosnych szlagierów „Tamburyna", które tu od niedawna aspirowały do narodowego kancjonału, grubas machnął lekceważąco ręką. Większości nie pamiętał, nie miał swego wczoraj i nie troszczył się o jutro, cały i bez reszty zawierał się w dniu dzisiejszym, był dumny z tego, że przynajmniej on jeden z paczki, która topiła w jego lokaliku resztki alianckich odpraw, jest prawdziwie *„up to date"*.

— Niebrzydka? Prawda? — sondował z boku brunecik. Gabryszewski nie zwrócił uwagi, że z bocznej kulisy wysunęła się rezolutna śpiewaczka, która przy ponownym oglądzie wcale nie przedstawiała się tak dobrze, jak to rycersko obwieści. Czekała teraz wsparta o ramę na ostatnie podrygi stepującej pary. Kiwnął głową bez słowa, lecz reżyser poczuwał się do obowiązku sumiennej informacji.

— Nie wiem, jak ją pan oceni. Napierała się, żeby jej dać koniecznie *Kawiarenkę*. Ja myślę, że to nawet nieźle wypadnie. Ona ma swój *genre* — w głosie brunecika dźwięczał ton drażniącej przewagi, przyzwyczajonej domagać się od innych wyłącznie powolnej akceptacji.

Oto jest *genre* — szydził bezgłośnie Gabryszewski chwilę później z ufności reżyserskiego gustu. A może to jego dziewczyna? W takim razie *pardon* — wiele można usprawiedliwić. Miała nawet niemało wdzięku, ale to, co wyprawiała z zapomnianym szlagierem, który rozsławiła ongiś swym subtelnym wykonaniem Wiera Gran, obrażało wspomnienia Gabryszewskiego.

Pamiętam każdy kącik
naszej kawiarenki
i rzewne dźwięki
starej piosenki.
I na stoliku
w popękanym wazoniku kwiat!

— śpiewała dziewczyna chrypiąc z lekka i wychylając do przodu sterczący

biust, a w Gabryszewskim zerwała się nagle jakaś nić, opadła zeń złośliwość i szyderstwo, znów pochwyciło go zmęczenie, które czatowało od rana w sercu. Z dali, ponad rytmicznym akompaniamentem, zdawał się dobiegać spokojny, beznamiętny głos Rosłana w redakcyjnej klitce *Linii*, której ciasnotę poszerzała jedynie rzecz prawdziwie rozległa: widok z okna na gąszcz doków stłoczonych w tej części Tamizy. — Jesteśmy ostatnim kulturalnym pokoleniem i z tego trzeba zdać sobie sprawę, mój drogi. To nie jest problem polityki ani emigracji, ale problem epoki.

Ulubionym konikiem rozważań redaktora Rosłana był Stefan Zweig i jego samobójczy zgon. W rozumieniu mieszkańca przedmiejskiej klitki londyńskiej fakt ten stanowił właściwy słup milowy na przedziale epok.

— Dziś wielu chciałoby postąpić jak Zweig, który to dobrze rozumiał, ale się boją. Po prostu boją się. Na taki symboliczny gest trzeba mieć pewien format, zwłaszcza gdy fizyczna egzystencja została jako tako zabezpieczona.

— Daj mi spokój z Zweigiem — odburknął szorstko Gabryszewski — nie jestem intelektualistą, tylko konferansjerem z tingel-tanglów. Hamletyzujący konferansjer to jeszcze jedna parodia więcej. I to z rzędu kiczowatych parodii. Mówisz o kłopotach nie z mojego piętra. Ja w gruncie rzeczy zawsze chętnie przebywam na parterze.

Rosłan uniósł wtedy z trudem swój zwiotczały korpus i stanął na tle lasu dźwigów, chmur oraz szarej, zapluszczonej deszczem rzeki.

— Przestań, Gabryś. Rozmawiamy, być może, ostatni raz w życiu. Wiesz, co ciebie, estradowego wesołka, skazało na intelektualizm, choćby taki trochę z zaułka, z peryferii — uśmiechnął się mdło — dowcip! Właśnie dowcip! To wcale nie tak powszechna właściwość w waszej branży, jak się sądzi. Nie uwolnisz się od poczucia dowcipu, i to jest twoja klęska. Zresztą to cię chroni równocześnie przed kabotynizmem. No cóż, można stracić sen, apetyt, pamięć, a ten chwast dziwnie mocno wczepił się w duszę i piętnuje dziś człowieka jak znamię. Ludzie o wyostrzonym i wysublimowanym dowcipie to obecnie najtragiczniejsze okazy. Wieczni bezpaństwowcy. Połowa wieku dwudziestego przejdzie do historii — jeśli będzie nadal historia — jako okres tragedii dowcipu. Nie ruszaj ramionami. Właśnie dlatego żal mi ciebie. Przed nami mrok. Ilekroć gawędzimy o kulturze, myślę, że jesteśmy na końcu dziejów.

— Karyna, śpiewasz zanadto pod Koterbską. To za łatwe — przerwał reżyser i kazał taperowi powtórzyć refren. Mikrofon znów zatrzeszczał nieprzyjemnie i spłoszył widok pochmurnego dnia i redakcyjnej szyby, za którą miast kaktusów i ozdobnych paproci hodowało się niegroźne, lekceważone przez wszystkich wspomnienia. Właściwie od tego samego chcę zaczynać tutaj — połapał się Gabryszewski. Tylko dlaczego ona tak chrypi, przecież to sztuczne. Gardło sobie podrażni i numer pogrzebie. Rosłan miał sporo racji: „barbarzynka". Zdrowa i zuchwała barbarzynka w każdym calu. Wyciągnęła z popiołów jakąś tabliczkę i nie umie jej odczytać. Nieważny jest fakt, że trafiła jej do rąk najbardziej błaha z tabliczek. Nie wydobędzie nic z *Kawiarenki* — chyba tylko słowa. Ile ja lat miałem, jak Faliszewski wprowadził to w Hollywoodzie na giełdę? Trzydzieści, trzydzieści dwa najwyżej. Epoka Olgi.

Skulił się na fotelu, jakby chciał zgarnąć w sobie ostro świdrujący ból. Chyba wezmę jeszcze jedną lecytynę — pomyślał.

A elektryczny fortepianik
grał we wnęce
piosenkę,
która do dzisiaj w sercach brzmi.

— Trochę lepiej — zgodził się łaskawie dyktator znad oświetlonej tablicy. — Jeszcze raz, panie Basiński, tylko proszę Karyny nie głuszyć.

Powiało nudą i rozprzężeniem. W świetle bocznego reflektora wirował pył na przeciągu, jedyna żywa smuga w morzu zakurzonej martwoty. W tylnych rzędach, gdzie zasiadł ugrzeczniony klasyk sztampy, zaczęły się pogawędki. Poszczególnych słów Gabryszewski nie mógł rozróżnić; tymczasem odnosiły się do jego osoby.

— Mieszkanie dostał na Międzynarodowej, wiecie, tam, gdzie kończą te nowe bloki.

— W ciągu tygodnia.

— A ty, Zeniu, jak długo czekasz na mieszkanie? Wzdychasz teraz, stary niedorajdo.

— A co mam robić? Wzdycham.

— No tak, ale ty nie wróciłeś. Ty jesteś. Przez cały czas jesteś. A to, zrozum, żenująca historia, tak sobie być i nic więcej. Po prostu nietakt. Nie zmieniasz się, staruchu, jesteś niedialektyczny.

— Zostaw! — burknięcie dobiegło do oddalonych o dziesięć rzędów uszu dyrektora Gabryszewskiego w całkiem czytelnym brzmieniu, ale później rozlał się znów bełkot nie zdradzający w niczym, że kryje głęboką i prawdziwą, choć nienową, myśl. — Już tak jest na świecie, że radość budzą nawróceni, a nie wyznawcy.

Trzeci głos, który się wmieszał, należał też chyba do kogoś ze starszych i też nie zdradził wszystkim swej zawartości.

— Żarty żartami, swoją drogą trzyma się fantastycznie. Nie jest przecież młodszy od nas. A ty, Zeniu, w „Kameleonie" bywałeś?

— Raz, ale jego nie widziałem. W latach „Kameleona" siedziałem gwoździem we Lwowie.

— On tam miewał zagrania, powiadam wam. Fiu, fiu! To on wprowadził u nas *black-out*'y.

— Ciekaw jestem, jak się zabierze do teatru i czy postawi budę na nogi. Na razie oczywiście łatwo: sensacja dnia. Nowa miotła na kołku. To da się zdyskontować w prasie i w radio. Ale na stałe...

Pieśniarka podniosła głos i drganiem postaci akcentowała dobitnie rytm akompaniamentu.

— Myślisz, że on tu wiele zdziała? Posiedzi kwartał i pryśnie do Warszawy. Z jego klasą... Głupi by tu wysiedział. Ty wierzysz w humor na prowincji?

— Nasz teatr... — zaczęto bez przekonania.

Nie tak, nie tak, bałwanie — syczał Gabryszewski śledząc korekty brunecika, który zachowywał się z pewnością godną podziwu. Nic tu przecież nie było bezapelacyjnie pewne. Po co tak głośno — pytał bez słów nowy dyrektor

wtulony w fotel — niech raczej mówi to wszystko do siebie na proscenium, zdziwiona, intymnie, a nie chrypi do mikrofonu. Każę wyrzucić won ten mikrofon, mają mi śpiewać do ludzi, a nie do puszki. Zachowuje się, jakby chciała przekrzyczeć szarżujący z tyłu zespół instrumentalny, którego nie ma. „Kiedy Odeski na banjo gra!!!" Precz z zapoconym grubasem! Naprzód! Na proscenium!

Pochylił się w bok. Szepnął:

— Może pan wysunie ją bliżej. Skoro są schodki, mogłaby zejść między publiczność. No, ostatecznie niech mówi spod ramy scenicznej. I raczej mówić niż śpiewać. I niech się przez cały czas dziwi temu, co śpiewa. Najpiękniejsze są te wspomnienia, co budzą zdziwienie. Wtedy jest tak, jakby coś jeszcze w nich żyło.

— Ale po co? Tak jest chyba zupełnie dobrze.

— Sądzi pan? — uśmiechnął się ironicznie Gabryszewski. Reżyser najpewniej nic nie sądził, najmniej zaś, że kusi dyrektora do działalności misyjnej, do rezygnacji z rezerwy i dystansu, do wejścia na kazalnicę.

Gabryszewski nie pierwszy raz odczuwał taką pokusę. Doznał jej niedawno przy innej okazji w Warszawie. Siedział w modnej kawiarni na tarasie gmachu, który można byłoby nazwać nowoczesnym, gdyby nie to, że w swej architekturze usiłował uszczknąć coś z każdego stylu, nie wyrażając przez to żadnego. Właśnie medytował, jak trudno o nowoczesność, skoro się tak kurczowo wydziera strzępki przeszłości, gdy kelner postawił przed nim filiżankę brunatnego płynu.

— Co to jest? — spytał wytrącony nieprzyjemnie z leniwej zadumy.

— Kawa.

— To jest kawa?

Osobnik w białej kurtce wzruszył tylko ramionami. Przywykł do obsługiwania bywałych konsumentów, a nie ciemnej, choćby nawet dobrze ubranej, masy. Wtedy po raz pierwszy od powrotu do kraju Gabryszewski uległ skłonności do czynnego apostolstwa. Przez pięć minut wyjaśniał, co oznacza na świecie nazwa: kawa. Tak przecież nigdzie się kawy nie pija, barbarzyństwo! W superlatywach opisywał zawiesistą, aromatyczną maź w maleńkich czarkach z włoskiego espresso. Tylko to niosło jasność i ożywienie, tylko to nie obciążało serca pracą niepotrzebnej pompy. Kelner uśmiechał się z niedowierzaniem, a płyn w szklance parował. Gabryszewski wdał się w spór najzupełniej jałowy. Bezczelny fagas, choć słuchał cierpliwie lekceważąc apele od innych stolików, skłonny był gościowi przyznać rację teoretycznie, dla świętego spokoju i pozorów uprzejmości, należnych klienteli. Praktycznie pozostał przy swoim. Być może zresztą nie widział nigdy, jak się podaje prawdziwą kawę. Może zwątpiłby także w istnienie Pigmejów — myślał o nim w złości Gabryszewski.

Po chwili kelner znów niósł komuś rozżalonemu zwłoką szklankę pełną podobnie mętnej cieczy. Gabryszewskiemu zdawało się, że złowił w przelocie wyzywający uśmieszek: „A u nas kawa właśnie taka!". Nie dopił wtedy swojej i manifestacyjnie wstał od stolika: obskurant, psiakrew! Nigdy nie wyjdziemy z zaścianka! Chwycił rękawiczki, kapelusz i wyszedł.

Mimo oburzenia złożył ręce do kilku spokojnych oklasków i posłał uprzejmy gest dziewczynie. Cóż winna, że nie znała „Kameleona", Warszawki, gdzie

życie musowało lekko banieczkami pikanterii i dowcipu, że nie ma pojęcia o atmosferze, która jemu wyznacza właściwe pasmo życia. Reszta to albo lata przed „Kameleonem", albo okres, gdy już nie było tej ciasnej, ale kochanej budy. Nie ma o tym pojęcia i nigdy mieć nie będzie. Rosłan, zdarty, zużyty człowiek, plujący londyńską mgłą, widzi jasno i wyczuwa wrażliwie. Gabryszewskiemu wydało się nagle, że niesie jakiś dla niego tylko cenny, bezużyteczny depozyt, którego nikt już od niego nie przejmie, rozejrzał się dokoła, jakby szukając następnego zawodnika w tej dziwacznej sztafecie. W przestrzeni zgęstniał mrok, robocze światło zaledwie rozjaśniało scenę, kryjąc brudnawe zacieki kulis i wydartą tekturę jakiejś pozostawionej na planie dekoracji. Kątem spojrzenia łowił znów plamy różnych twarzy, tkwiących w mroku sali, ale był sam. Ostatni w sztafecie, której zbrakło mety.

— Teraz *Samotność* — zapowiedział reżyser. — Baśka, gdzie jesteś?

Biegła właśnie do schodków na proscenium. W Gabryszewskim niechęć osiadła głębiej, ugruntowała się wyzwalając nową falę znużenia. Zmęczenie zmieniało w nim zawsze każdy sygnał świata na coś przykrego, wynaturzonego, więc i teraz wszystko wokół przygłuchło i sczerniało. Jeszcze jedna barbarzynka zdławi tekst, który jest mu tak bliski. Wraz ze znużeniem zjawił się wszechogarniający żal. Tym razem winien był tylko on sam, przez jego kaprys Olga nie utrwaliła tej jednej piosenki na płycie, choć miała tak dużo przebojowych nagrań. Czy dlatego, że tyle jej samej było w piosence? Nie zadbał o uwiecznienie słynnego szeptu, choć to on właśnie formował jej karierę, zapomnianą już dzisiaj. Podobny spotęgowany żal odczuł podczas wojny, gdy nadeszła wieść z kraju, że Olga nie żyje. Wtedy na myśl o piosence pocieszał się, że szumiąca płyta nie zniekształci mu tej melodii, która była Olgą. Zdawało mu się, że doniesie piosenkę i jej głęboko wibrujący szept w sobie do końca życia. I oto coś się poczęło zacinać, jakby sam był płytą, którą złośliwie porysowano. Dawniej umiał wsłuchiwać się w śpiew, melodeklamację, gorący i ostry szept sprzed lat kilkunastu. Dla otoczenia taki osobisty koncert, wzbudzony gdzieś w głębi człowieka, mógł wyglądać na chwilę otępienia czy nawet zapaść. Ale to było dawniej, ostatnio nie stać go już było na takie przeżycia. Minął jakiś zły próg.

Zapragnął znaleźć się daleko, gdy będzie śpiewany słynny przebój Olgi. Czy widywał ją ktoś ze starszych, którzy lekceważąco poszeptują w tylnych rzędach? Może Wilczkiewiczowa. Zresztą z rozmowy wynikało, iż wiele osób zapomniała doszczętnie. Dlaczego miałaby pamiętać o młodziutkiej gwiazdce, która ledwo zdążyła zaświecić. Olga przewinęła się przez scenkę jak meteor. Można było jednak przeoczyć tych kilka tygodni, które jemu i może tylko jemu ujawniły talent przyszłej wielkiej „diseusy" i pociągnęły ku młodziutkiej dziewczynie z nieodpartą siłą.

Wzdrygnął się na dźwięk pierwszych akordów. Melodia ta sama, choć brzmi inaczej. A może ja już inaczej słyszę, zaniepokoił się i zadrżał w swym bezpiecznym, rozkołysanym przy molo fotelu. Brunecik wstał z sąsiedniego miejsca i przyzywająco kiwnął ręką: bliżej, Baśka, bliżej! Gabryszewski krytycznie spojrzał na sylwetkę w obcisłych spodniach, na kurteczkę uwydatniającą krój bioder i wklęsłości talii. To jednak jest coś — mruknął z uznaniem, choć bez wewnętrznego uniesienia, jakie napadało go zawsze, ilekroć złowił nową piękność. W kraju dziewcząt o zbyt nisko osadzonych pośladkach ta wyróżnia się

korzystanie już samą sylwetką. Właśnie ona stroiła miny za jego plecami przed próbą. Może wyśmiewała się, może wysunęła mu rożki zza szpakowatej czupryny. Stwierdził to z przyjemnością; poufałość młodych i przystojnych kobiet to jedna z nielicznych wartości, jakich nie wyświechtał czas.

Obca ulica i jestem sam tylko,
blady poranek w afsalcie się tli...

Przede wszystkim narzucały się jej oczy, ciemne, ocienione dodatkowo długimi rzęsami, wlepione nie wiadomo gdzie. Są ludzie, którzy zawsze patrzą gdzie indziej. Były olbrzymie i odnosiło się wrażenie, że trudno je utrzymać otwarte, tak są wielkie. Zaraz opadną powieki. Unosiła je ociężale z bezmiernym trudem, co harmonizowało z leniwym nurtem piosenki albo raczej tekstu i przykuwało wzrok do wyrazu twarzy; mógł oznaczać, że pod sennością czają się wyczulone zmysły. W ociężałości tej nie było lenistwa, które go zawsze raziło u kobiet, lecz raczej tajona dla jakichś powodów skłonność do nieoczekiwanych wybuchów.

Najważniejszy jednak był szept. A więc także szept, przejmujący, zagadkowy, szept w kilkusetmiejscowej sali, który wyrywał każdego z bezpiecznego krzesła, wyodrębniał z masy. Skazywał pojedynczo na najbardziej intymne sam na sam z dziewczyną, której oczy nie patrzyły na nikogo. To była tajemnica fantastycznego sukcesu Olgi, jakiego nie mogły darować nowicjuszce śpiewaczki sięgające rutyną bez trudu wysokiego „c". W „Kameleonie" obwieszczono wtedy schyłek pieśniarstwa. Zaczynał się nowy okres: hipnozy szeptu, szeptu, który zrównoważonych filistrów niepokoił, drażnił, a nawet doprowadzał do szału. Ta mała mówi to bardziej chropawo niż Olga, lecz w szepcie drga ten sam ton, który on już w sobie zatracił, a którego lekkomyślnie nie utrwalił kiedyś w nagraniu.

Najbardziej narzucające się podobieństwo uświadomił mu dziwacznym, nierozszyfrowanym prawem skojarzeń skrzyp czyjegoś fotela w sali. Czy kiedyś tak samo skrzypnął jakiś inny fotel w teatrze? Przecież *Samotność* jest piosenką mężczyzny. Wiele przekory kryło się w fakcie, że na scence „Kameleona" szeptała ją właśnie Olga, lecz we fraczku z zalotnym cylinderkiem na głowie. Niejednokrotnie stwierdzał w swej estradowej karierze, że to przenikanie i mieszanie płci budzi dodatkowy dreszcz na widowni. Sam go doznawał słuchając Olgi, doznanie to wiodło prostą drogą do rozkoszy, jaką dawał mu każdy wieczór z dziewczyną po występie. Mówiła czasem, że na scenie nie gra, lecz zwyczajnie szepcze mężczyznę, którego kocha, i to wszystko. Trudno nawet powiedzieć, czy to jest sztuka. Może jakaś nie zakwalifikowana jeszcze bliżej forma sublimacji fizjologicznej. Obojętne, co czyni sztukę, zamyślał się wtedy, ważne jest to, że w podkasanym kabarecie młodziutkie stworzenie szeptem każe ludziom poważnieć i zagarnia ich wolę.

A ta dziewczyna w spodniach, o zwięzłych, nie szerszych od ramion biodrach, także przypominała bardziej chłopaka swym niskim, zmęczonym kontraltem.

Niedotańczone tanga we mgle giną
i niewygnane, niespokojne sny...

— Jeszcze raz, Baśka! Powtórz jeszcze raz! — denerwował się reżyser przy mikrofonie. — Ściszasz za mocno. To już przesada. Pamiętaj, że pół sali zawsze kaszle. A co byś zrobiła w kabarecie, gdzie na stolikach stoją szklanki i talerze?

Gabryszewski chwycił go za rękę.

— Proszę zostawić — rzucił ostro i niegrzecznie. — Niech mówi do końca jak chce!

Mikrofon wyolbrzymił starcie i z usłużnością zdrajcy rzucił je na salę. Przestronny półmrok zaszemrał podnieceniem. A jednak jakaś sensacyjka w bezbarwnie toczącym się dniu.

Twarz dziewczyny pozostała nieruchoma. Może dostrzegła w nikłym odblasku reżyserskiego światełka, że nowy dyrektor wpatruje się w nią z napięciem, które mogło oznaczać gniew lub coś nieodgadnionego.

Niedotańczone tanga we mgle giną
i niewygnane, niespokojne sny.

— powtórzyła raz jeszcze, posłuszna brunecikowi, ale nie zmieniając nic w swej poprzedniej interpretacji. Gabryszewski znów rozejrzał się nerwowo. Spokojna, zrezygnowana czerń ścian stanowiła dobrą oprawę dla żarliwego rozrachunku, tak bowiem można było zrozumieć treść tego, co szepce dziewczyna.

Zdumiewające, jak w masie egzemplarzy ludzkich powtarzają się wyrazy twarzy. Nie podobieństwa, ale właśnie wyrazy. Jakby natura chciała w każdym pokoleniu dostarczyć kompletu przykładów fizjonomistom. Każdy składnik tej twarzy różni się od Olgi, ale wyraz, obronna maska znużenia, którą zerwać można w ułamku sekundy, jest ta sama.

Spoglądał na dziewczynę z rosnącym, radosnym zdumieniem i obliczał lata. Ma chyba dziewiętnaście, może dwadzieścia, a więc tyle, ile liczyła Olga, gdy ją złowił dla „Kameleona". Właśnie owego pamiętnego dnia ta mała mogła się była urodzić. Powtarza tamtą sytuację sobą, swą młodością, smukłym ciałem i wibrującym nisko głosem. Jest zatem tak, jakby przystanął czas i udało się wrócić w to samo miejsce rzeki. Wprawdzie zaimek „ja" kołatał natrętnie wokół tych natarczywych myśli. A ja? Ponieważ cofnęło się znużenie i przypływ energii był tak znaczny, że nawet podporządkował się jej brunecik i milcząco ustąpił kierownictwo próby, dyrektor odpychał od siebie to wszystko, co natrętne, sceptyczne pytanie chciało przypomnieć. W swym ochronnym fotelu Gabryszewski czuł się najmniej zmiennym punktem świata, a poczucie to zdawało się go pasować na miarę zmian innych ludzi.

Mignęła mu niechętna twarz warszawskiego kelnera z parującą szklanką: a u nas kawa właśnie taka! Osłabła już złość, dziewczyna, nazwana Baśką, nieomylnym wyczuciem trafiała w akcenty i te wszystkie drgnięcia, załamania i zawieszenia głosu, które zdawały się u Olgi niepowtarzalne i jedyne. Twarz jej, poznaczona półmrokiem, prosiła o współczucie dla smutku i opuszczenia. Była w tym szepcie nerwowa cisza scenki „Kameleona" i spłukana wiosennym deszczem cisza podwórka staromiejskiej kamieniczki, gdzie stał kiedyś z Olgą długie chwile. Kołatał w nim także rześki tupot dorożkarskiego konia na asfalcie Alei Ujazdowskich, zieleniły się okrągłe skrzynki do kwiatów, umo-

cowane świeżo na słupach latarń, dudnił stalowy łomot, który w kratownicach mostu Kierbedzia wyzwalały przejeżdżające tramwaje, z szeptu wionął również smakujący kurzem i ostrym aromatem smoły zapach suchego jak pieprz wnętrza Teatru Letniego, ulubionej primadonny wszystkich teatralnych bud.

Chłopięca sylwetka nad wygaszoną rampą trwała nieruchomo z rękami wspartymi na biodrach. Cień chłopca drżał również na luźnej kulisie z boku. Widać było, jak Baśka wciąż walczy ze zmęczeniem powiek, chwilami szept zamierał i kazał prostować się na fotelu, wychylać ucho ku scenie.

Akompaniator nie śmiał wkroczyć w nastrój transu i urzeczenia. Długo trwało, nim zorientował się, że numer dobiegł końca, wystąpił wtedy z kilku konwencjonalnymi pasażami, zmywając wulgarnie urok chwili.

Zanim przebrzmiał dźwięk fortepianu, Gabryszewski wstał z fotela uciskając serce, które kłuło dotkliwie, gdy szedł ku scenie. Śladów tego bólu nie dostrzegł nikt, choć elektryk usłużnie rozjaśnił salę i wszyscy mogli nasycić ciekawość obserwując manewr nowego dyrektora. Nikt też nie wiedział, iż w czasie tej krótkiej drogi, z szóstego rzędu do prosceniowych schodków, dyrektor Gabryszewski odwołał potop, który wisiał już nad nim nieuchronnie, gdyż od stu lat spada na każde pokolenie, pozostawiając tylko nielicznym pewne miejsce w arce.

— Serdecznie gratuluję... z całego serca... — A ciszej zapytał: — Proszę mi powiedzieć, skąd pani wie, że właśnie tak?... — czując, że przejmuje go do głębi wyraz bezradności w wielkich, zwilgotniałych oczach. Wiedział, że odpowiedzi się nie doczeka, i to go rozczuliło. By rozładować jej zmieszanie, ujął nagle wąską dłoń i podniósł do ust z przeświadczeniem, że postąpiłby stosowniej mówiąc raczej do niej: moje dziecko. Z latami utracił wiele z umiejętności łatwego zżywania się z ludźmi. Zabolało to teraz, chciałby się z nią zaprzyjaźnić, odszukać jak najprędzej ton swobodnej, wzajemnej poufałości.

Z widowni spływały ku rampie grupki aktorów. Ktoś śpieszył się, by złożyć Baśce gratulacje niezwłocznie za dyrektorem. „Znawca z pana dyre..." — ukłonił się klasyk sztampy, niecąc uśmieszki i dyskretne słówka, rzucane z ust do najbliższych uszu.

Gabryszewski widział — jakby obserwując to wszystko z zawieszonej nad sceną gondoli balonu — jak światek wokół mieni się znów połyskliwą mgiełką aluzji, domyślników i odwiecznych alkowianych horoskopów. Był doświadczonym człowiekiem estrady, czytał bezbłędnie wymowę szmerów i spojrzeń. W tej chwili rodzi się, być może, nowa teatralna plotka, kreująca z miejsca dziewczynę na jego faworytę. Odwieczne sprawy, zjawia się nowy dynasta — a za nim nowe faworyty. Jakże konserwatywną areną jest zakulisowe życie teatru. A przecież ten przedmiot decyduje o pewnej stałości życia, potrzebnej każdemu człowiekowi, by czuć się bezpiecznie — uśmiechnął się Gabryszewski, jakby mówił do którejś z twarzy otaczających go coraz gęściej: — Za tydzień nazwiecie ją moją kochanką. Zresztą *chi lo sa?* Uległbym chętnie tej plotce, niechże zyska sobie przy tej pomocy rangę prawdy. Oto moja wspaniałomyślność. Odżywał zawsze w atmosferze określanej przez rygorystów mianem dwuznacznej czy wręcz nagannej. Reagował jak wielu mężczyzn z zapasem energii i wyobraźni. Kiwał teraz głową życzliwie, jakby potakując nie tylko uśmiechom, lecz również wszystkim ukrytym myślom, jakie się wokół rodziły. — Dobrze, niechże więc będzie faworytą, niechże będzie kim chce i kim

wy chcecie, najlepiej niech będzie spłoszonym dzieciakiem, jak w tej chwili, gdy ogłuszyło ją manifestacyjne uznanie słynnego „Gabrysia", który znów jest tu po latach. Niech nawet manifestacja wywoła jakieś kwasy i zawiści. Czy cokolwiek ma znaczenie wobec faktu, że potop został odwołany. Kto wie, czy nie powinien wysłać do Rosłana depeszą tych dwóch ciężkich znaczeniem słów. Albo wieści, że mija dzień, jeden z kilku zaledwie w życiu, który zostanie zapamiętany w każdym szczególe.

Dziewczyna stała wciąż na środku kręgu, nastroszona jak zmokłe kurczę. Może zabolał ją zbyt szybki przeskok od wyrywanego z własnej głębi szeptu do paplaniny, jaka szerzyła się dokoła. Spoglądała niepewna i nierozbudzona. Co chwilę nerwowo przebierała palcami, przyglądając się uważnie ich koniuszkom.

Do brunecika-reżysera, ściskającego pod pachą teczkę z ważnymi zapiskami, podszedł rosły chłopiec we flanelowym blezerze.

— Wiesz, Stefek, myślałem cały czas nad Karyną. Z tym zdziwieniem jest racja. Niech się dziwi — fajne rozwiązanie. I ty jej także to powiedz. Niech się dziwi, jak śpiewa. Zasunie wtedy numer na sto dwa. Przepisowy gwóźdź!

Leszek Prorok

Andrzej Kijowski

SAMOBÓJSTWO PRZEZ PARODIĘ

Trzy lata temu ukazała się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego księga pamiątkowa poświęcona Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi *. Proporcja prac, które w tym wydawnictwie znalazły miejsce, jest charakterystyczna dla — bo ja wiem — może tylko dla zespołu, który księgę przygotował, a może nie tylko dla niego. Zespół składał się z ludzi, którzy „Witkacego" nie tylko czytali, ale i znali (z wyjątkiem jednego może Miłosza, który w tym zespole reprezentuje „młodzież"). Są to zatem wszystko ludzie dwudziestolecia, epoki, która wydała Witkacego, epoki, przeciwko której pisał i awanturował się Witkacy, epoki, która wszakże nie była adresatem jego pism, która go nie zrozumiała i zrozumieć nie mogła. Nie dlatego, że był geniuszem czy prorokiem, ale dlatego, że miał doświadczenie, które nie przystawało do zbiorowego doświadczenia współczesnych mu Polaków. Ale o tym niżej.

A jednak fascynował i fascynuje swoich współczesnych, czego dowodem choćby ta księga. Jej treść świadczy dobitnie o rodzaju tej fascynacji. Znalazły się tam przede wszystkim wspomnienia, przy czym wzięli sobie w pacht Witkacego pisarze tacy, jak Jerzy Eugeniusz Płomieński, Jerzy M. Rytard, Marian Piechal, Jan Nepomucen Miller. Płomieński zapełnił 90 stron księgi swoimi wspomnieniami (nie licząc wstępu do całości dzieła), w których autora *Nienasycenia* przedstawił jako pretensjonalnego, potwornie nieinteligentnego i niedowcipnego nudziarza. Nudziarz ten rozmawia jak nauczyciel z prowincji, zachowuje się jak żygolak z zakopiańskiej kawiarni. Rzecz jasna, intencją Płomieńskiego była przedstawić bezmiar inteligencji, dowcipu, oryginalności i w ogóle olśnić czytelnika. Niestety, jedynym dziwactwem Witkacego w tych wspomnieniach jest uwielbienie, jakie — według autora — żywił dla wdzięku i inteligencji Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego. Podobne zresztą są wspomnienia Jerzego Rytarda, w których poznajemy Witkacego sentymentalnego, mdłego, jakiegoś epigona obyczajowo-artystycznego stylu Młodej Polski, grafomana i kiepskiego pajaca.

Nie mówię o innych utworach wspomnieniowych, które są po prostu rze-

---

* Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Człowiek i twórca.* Księga pamiątkowa pod redakcją Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego. Warszawa 1957. PIW; str. 406 + 2.

czowe, osobiste, urywkowe, przez to właśnie cenne, bez tej pretensji literackiej i paskudnego egotyzmu, który zaprezentowali dwaj wymienieni pisarze.

A więc Witkacy jako człowiek, jako legenda i plotka, jako pewien styl i jako pewna klasa kabotyństwa — kabotyństwa, w którym wszyscy współcześni dorozumiewali się czegoś więcej. Nie trudno im było: wszyscy przecież wywodzili się z Młodej Polski, która zacierała granicę osobowości artysty i jego dzieła, a w jego czynach życiowych dopatrywała się czynów artystycznych. Przybyszewski tworzył nie tylko pisząc — tworzył (w rozumieniu współczesnych) także, czy nawet przede wszystkim, improwizując wielkie sceny i wielkie dramaty swego życia, tworzył gadając, rąbiąc w fortepian, tworzył poprzez nastrój i poprzez wszystko w ogóle, co robił.

Był z pewnością wzorem dla Witkacego, choć ten ostatni wniósł do „szkoły" kabotyństwa, którą reprezentował Przybyszewski, z pewnością własne doświadczenie rosyjskie. Szkoda, że w żadnych wspomnieniach ani informacjach o Witkacym nie znajduje się dosyć informacji o rosyjskim okresie jego życia. Wydaje mi się, klucz jego całej tajemnicy intelektualnej i psychologicznej tam pozostał. Wydaje mi się, że właśnie dlatego nie mógł być przez swoich współczesnych zrozumiany. Ale o tym właśnie niżej.

Obok wspomnień o Witkiewiczu jako człowieku znajdujemy rozprawy o nim jako filozofie, malarzu oraz teoretyku sztuki, a w szczególności teatru. Są to zatem — tak mi się wydaje — te dziedziny, w których dorobek Witkacego jest martwy lub niepełny. Witkiewicz jako filozof? Daleki jestem od choćby udawania, że się na tym znam, ale świetny artykuł Tadeusza Kotarbińskiego jest niedwuznaczny: fantastycznie zdolny, ale niedouczony, z pomysłami, ale bez metody, coś przeczuwał, coś łapał i składał, ale... Oto pokrótce opinia świetnego uczonego — nie lekceważąca, bynajmniej, ale wyznaczająca tę miarę skromną, w której mieści się niejeden Witkacy. Nie, nie ma powodu wyznaczać Witkacemu szczególnego miejsca w polskiej kulturze z powodu jego filozofii. Malarz? Niezależnie od takich czy innych ocen, opinii znawców, znowu Witkacemu współczesnych, sami możemy dać na to pytanie odpowiedź: mierna jest wartość malarska tych portretów, choć tak często zaskakują, choć zawsze pozostają w pamięci, ale czy jako dzieła sztuki? Chyba nie — raczej jako pewne syntezy psychologiczne, studia, przebłyski genialnego dyletantyzmu. Teoretyk teatru? Niedawno odbyła się w warszawskim Teatrze Dramatycznym premiera dwóch sztuk Witkacego *(Wariat i zakonnica* oraz *W małym dworku)*. Zabawa była świetna, dowcip piekielny, wszyscy mówili, że to Ionesco (co już w 1956 roku zauważył Jarosław Iwaszkiewicz), ale nikt już nie pamiętał o czystej formie, o dziwności istnienia, o napięciach kierunkowych etc. Cała ta teoria odpadła po prostu, jak tyle innych, pozacierały się niuanse różniące Witkacego od innych teoretyków ekspresjonizmu, została po prostu sama literatura, sztuka rozśmieszania, przerażania, niepokojenia.

Został pisarz, który wie o człowieku coś więcej od innych, zna jakąś prawdę, której nie znają inni, naznaczony stygmatem doświadczenia odrębnego, szczególnego. Ale o tym właśnie Witkacym, o Witkacym-pisarzu, o jego śmiechu i przerażeniu, o jego niepokoju i o jego przeczuciach, nie dowiemy się z księgi zredagowanej przez współczesnych mu przyjaciół. Jeden Miłosz, którego cytatem z *Traktatu moralnego* zaczynają się już tradycyjnie wszystkie artykuły o autorze *Nienasycenia*. Ale Miłosz, jak wspomniałem, reprezen-

tuje w tej księdze młodzież, czyli dwudziesty wiek, który Witkacy poznał wcześniej od innych.

Karol Irzykowski twierdził, że każdą analizę trzeba zacząć od streszczenia. Słusznie. To wcale nie jest takie proste, jak tego dowodzi bezradne streszczenie *Pożegnania jesieni*, którym Marian Piechal wypełnił swoje studium pod obiecującym tytułem *St. I. Witkiewicz jako powieściopisarz*. Nie wiem, czemu nie uczynił tego samego z *Nienasyceniem*. Nie uczynił tego zresztą nikt w ciągu trzech lat, które upłynęły od ukazania się tej powieści nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ze wstępem Andrzeja Stawara, w którym krytyk uczynił w stosunku do Witkacego to samo, co już uczynił w stosunku do Irzykowskiego, Brzozowskiego i kilku innych pisarzy: tzn. przykroił go do rozmiarów umysłowego karła, któremu, owszem, coś tam się po głowie plącze.

Postreszczajmy sobie zatem, ktoś to raz musi zrobić, tym bardziej że *Nienasycenie* należy do tych powieści-„gnieciuchów", z których dość trudno wyłowić porządek akcji i zamysłu.

„Genezyp Kapen (*je ne zipe qu'à peine*, czyli ledwozip) nie znosił niewoli w żadnej formie." Jego ojciec — przemysłowiec, piwowar, był despotą i „programowym idealistą". Dzieciństwo spędził Genezyp w górskiej miejscowości Ludzimierzu, gdzie wiódł żywot pałacowego dziecka. Pierwsze jego przeżycia dotyczyły zwierząt i niewoli, tzn. uwalniał psy z łańcuchów, małpy z klatek etc. Gdy doszedł do lat chłopięcych, jego zepsuty kuzyn Toldzio wprowadził go w świat autoerotycznych perwersji. Genezyp, wstrząśnięty, wyznał wszystko ojcu, ten go sprał, posłał do internatu, po czym rozpoczął się okres „zdrowego zbydlęcenia": sporty, bitwy, gonitwy. Tak doszedł Genezyp do matury, po której złożeniu natychmiast zjechał do Ludzimierza, unikając „bydlęcych pomaturycznych uroczystości". Wraca więc do domu „czysty i niewinny". Postanawia poświęcić się literaturze, gdyż ona „ma zastąpić męczącą różnorodność życia", czyli pomóc w odnalezieniu wewnętrznej jedności. Genezyp jest więc skazany na zagładę przez sam rodzaj swych zamiłowań. Wojska chińskie stoją wszak u bram Moskwy, w której rządzi car Kiryl, wyniesiony na tron przez kontrrewolucję. W Polsce trwa jeszcze dyktatura generała Kocmołuchowicza, podtrzymywana przez Syndykat Zbawienia Narodowego oraz kapitał zagraniczny umiarkowanie skomunizowanych państw Europy Zachodniej, które utrzymują Polskę w stanie zacofania, aby służyła za „przedmurze" przeciwko Chińczykom. Ci zaś idą wciąż naprzód, zaprowadzając wszędzie idealną organizację, która zapewnia ludziom szczęście pozbawiając ich indywidualności oraz wszelkich problemów metafizycznych. Sztuka, literatura, filozofia muszą więc zginąć.

Tymczasem Genezyp po przybyciu do Ludzimierza zostaje zaproszony do zamku Ticonderoga. Uroda księżnej Iriny Wsiewołodowny, emigrantki rosyjskiej, robi na nim wielkie wrażenie. Wieczór uświetnia gra genialnego wirtuoza i kompozytora, Putrycydydea Tengiera, oraz wywody młodego powieściopisarza Sturfana Abnola. Niedocenieni artyści byli bowiem specjalnością księżnej. („Już prawie nikt sztuki nie potrzebował. Rzadcy maniacy utrzymywali ten snobizm w pewnych ograniczonych kółkach"...) Sturfan wypowiada się przeciwko powieściom „z życia", będzie pisał „powieści metafizyczne". Tengier wygłasza również ekstatyczne przemówienia o „świecie czystej kon-

strukcji dźwięków, który wznosi się ponad tym całym plugawym hyperbajzlem". Tengier jest pokraką i zboczeńcem, „w płciowej rozpaczy zbabrany jak w gnojówce", paskudzi różnych bubków, a w swojej chałupie trzyma żonę góralkę, którą maltretuje. Wszystko wokół niego jest obrzydliwe, on zaś przebywa w „bezjakościowym państwie absolutnej konieczności w dowolności", czyli w państwie czystej formy muzycznej. Genezyp nic z tego wszystkiego nie rozumie. Kusi go księżna „oczyma wszechwiedzącymi w rozkoszy", a jednocześnie wpatrują się w niego „jakieś panienkowate oczy". Są to oczy Elizy, która jeszcze wróci.

W ten wieczór w pałacu rodzinnym umiera ojciec Genezypa. „Trafił go szlag", ponieważ właśnie odbywa się nacjonalizacja jego fabryki. Na łożu śmierci przestrzega Genezypa przed księżną i każe mu wstąpić w służbę Kocmołuchowicza. Genezyp nie może słuchać, jak się obraża jego miłość, powiada twardo „do widzenia z ojcem" i idzie do Tengiera. Na dworze kurniawa, a w górze gwiazdy — młodopolska, burzliwa aura, młodopolska kosmiczna astronomia, opis stanu wewnętrznego poprzez „opis przyrody", jak u Żeromskiego, dociągnięty do granicy parodii. Genezyp wie, ten wieczór jest przełomowy, od gwiazd płynie „dzika siła możności dowolnego kierowania rzeczywistością", albowiem „wszystko idzie od przypadkowości, od Wielkich Liczb ku świadomemu kierownictwu i on będzie cząstką tego prądu, a nie zdezorganizowanym flakiem, kamykiem zaplątanym między zębate koła". (Autor odrywa się gniewnie od pejzażu, od nastroju, przechodzi na abstrakcyjną formułę psychologiczną, a „pejzażowanie" psychologii nazywa „wymigiwaniem się od analizy".) Czy są to tylko „złudzenia indywidualizmu bujającego jak złośliwy nowotworek na rosnącym bezładnie cielsku społeczności w momencie ostatecznego spęknięcia dziejów"? Zobaczymy. Na razie, aby zadokumentować swoją wolność „kierowania rzeczywistością", Genezyp postanawia dać się zgwałcić Tengierowi. W chałupie kompozytora odbywa się zasadnicza rozmowa o sztuce i wolności. Tengier wykłada swą katastroficzną koncepcję sztuki zanikającej razem z religią i metafizyką (str. 87/I). Genezyp broni swej literatury, która nie jest sztuką, ale za to spotęgowanym życiem. Genezyp chce, aby życie „było jedyne w swoim rodzaju... konieczne w swojej inności... ideał doskonałości nawet w tym, co jest złem... nawet w tym, co jest nieudane, aby była doskonałość". I to jest właśnie literatura, ponieważ w rzeczywistości wszystko jest rozproszone, zawinięte w jakąś powłokę, traci się poczucie własnej autentyczności i jedności, „ja już nie wiem, czy to ja jestem, czy ktoś inny". Lecz Tengier wyjaśnia: „tylko dlatego mamy wątpliwości co do ciągłości naszej jaźni, że jest ona właśnie ciągła. Pytanie takie byłoby niemożliwe bez tego".

Przerwijmy na chwilę.

Witkacy odsłania od razu problematykę powieści. Wyraża się ona w krótkiej postaci tak: czy można kierować sobą, dojść do swej własnej jedności, zrealizować siebie, osiągnąć zatem stan nasycenia a wraz z nim władzę nad rzeczywistością zewnętrzną? Indywiduum jest rozbite, gdyż taka jest jakość jego zdolności poznawczych, rzeczywistość zewnętrzna (społeczeństwo) organizuje się i krzepnie, gdyż taka jest (biologiczna, organiczna) jakość społecznego bytu. Wyścig jest śmiertelny, bo grozi śmiercią indywiduum, i nierówny.

Jaki będzie jego rezultat? Jaki będzie ostateczny rezultat dziejów człowie-

ka? Zadaniem powieści jest więc powrócić w taki czy inny sposób do punktu wyjścia, krąg został zakreślony, rozwój wypadków jest dany i konieczny ze względu na zobowiązanie podjęte w pierwszych nieomal zdaniach. Powieść musi dać odpowiedź. Da ją na którejś stronie, może ostatniej, może przedostatniej, dawać ją będzie przez następnych 100 stron lub następnych 200.

A może daje ją od razu na pierwszej? Może uważa ją za nierozwiązalną z góry? I może cała reszta zmierza w inną zgoła stronę?

O tym niech rozstrzygnie forma — sposób traktowania materiału. Idźmy dalej, obserwując wszystkie grymasy pisarza, który poprzez styl narracji i komentarza jest wciąż obecny, nie kryje się.

Genezyp i Tengier opuszczają chałupę i idą w odwiedziny do kniazia Bazylego. Jest to magnat, również uciekinier z Rosji, który teraz kocha Polkę i przyjął katolicyzm. Ukryty w pustelni, odziany w bury habit, jak stary hrabia Zamoyski z Kuźnic, właściciel Zakopanego. Te odwiedziny u męża bożego przypominają pielgrzymkę Nienaskiego (w *Charitas* Żeromskiego) na Kalatówki do brata Alberta. Jest tam zresztą obraz dwóch starców dostojnych, odzianych w habity, wstępujących leśną drogą w stronę klasztorku-pustelni: to właśnie Zamoyski, fundator pustelni albertynów, i brat Albert Chmielowski — założyciel zgromadzenia.

Ale Genezyp i Tengier nie zastają u kniazia świętego, lecz zwariowanego logistyka Afanazego Benza. Mistyk i logistyk są właściwie ludźmi tego samego rodzaju. Jeden i drugi chce ocalić kulturę, to jest wiarę w doskonałość świata, której mistyk poszukuje w Bogu, logistyk w cyfrach. Doskonałość świata jest ukryta przed niedoskonałym człowiekiem — doskonali go świętość lub absolutna precyzja myśli. Tengier rozpętuje wściekłą dyskusję, w której rzuca im w twarz takie właśnie zarzuty. I jeszcze ten najgorszy: jeden i drugi „upodabniają się do podłoża" i „sami nic nie wiedzą o sobie". I dlatego zarówno katolicyzm, jak logika wyrąbują ścieżki dla nowej, tajemniczej wiary proroka ze wschodu, Murti-Binga, o której na razie zamilczmy.

Co to zaś znaczy „upodabniać się do podłoża i nic nie wiedzieć o sobie"? I to pytanie zostawmy na później, gdyż jest dla powieści zbyt zasadnicze.

Po wyjściu od Bazylego następuje „rozdławdziewiczenie" Genezypa, to znaczy rozwścieczony dyskusją Tengier gwałci w lasku na śniegu chłopca zdezorientowanego i ogłupiałego od tych wszystkich idei, których się nasłuchał. Gwałcąc, Tengier wygłasza swoje racje: otóż akt homoseksualny jest nasyceniem doskonałym, ponieważ nie uzależnia od kobiety, nie upokarza płci jednej przed drugą, lecz stwarza „układ zamknięty" i stanowi akt prawdy absolutnej, dowolności totalnej. Tengier jest sam ze swoją wolnością, ze swoją sztuką, ze swoim życiem bujnym, niezależnym, jest sam pośród tych wszystkich fikcji — sam jeden nasycony, pełny, j e d n o l i t y.

Zgwałcenie przez Tengiera nie spodobało się Genezypowi. Pełen obrzydzenia leci do księżnej, gdzie mu się najpierw nie bardzo wiedzie, ale potem trochę lepiej. Kiedy jeszcze siedzi pod kołdrą, wchodzi do sypialni mąż księżnej, stary książę Ticonderoga, polityk Syndykatu Zbawienia Narodowego, oraz markiz Scampi, syn księżnej, i rozpoczyna się dyskusja polityczna, w której księżna bierze żywy udział trzymając głowę Genezypa pod pachą.

Następnie Genezyp, „zatulony w zamieć", rwie do domu, gdzie — jak po-

wiada lokaj Joe — „jaśnie pan właśnie kitę odwalił". Tak więc Genezyp, zadowolony zresztą, że „coś się stało", został sam (tym bardziej że matka zaraz zaczęła „żyć" z niejakim Michalskim), na łasce księżnej, która wciąga go w służbę Syndykatu oraz wielkiego Kocmołuchowicza, albowiem ojciec na łożu śmierci oddał syna na służbę generałowi.

I znów u księżnej. Znów zażarta dyskusja, podczas której księżna zapowiada, że „baby" ze zdrowym instynktem życia jeszcze „pokażą" i że Polacy wszystko zaprzepaścili przyjmując chrześcijaństwo ze Wschodu oraz nie poddając się bolszewikom w roku 1920. Całą dyskusję rozbija jednak Tengier obrzucając księżnę i całe towarzystwo gradem obelg: „On sam, nędzna kalika, był najzdrowszym ze wszystkich, bo był prawdą" — on i „może Kocmułochowicz", „dwa naładowane źródła niezużytej energii". Albowiem sztuka (i władza?) jest prawdą, która wypełnia nieudane życie. Owo spełnienie realizuje się w twórczości „świadomej aż do ostatniego pariasa", która tworzy się naprawdę w gęstwie czterystu milionów tych cudownych żółtych diabłów, które pokażą kiedyś, co umieją. Natomiast jedynym wielkim czynem Kocmułochowicza może być tylko to, że nie pokaże nic, „wypnie się na cały świat i tym pokaże swój geniusz".

Cała tyrada kończy się piekielną improwizacją, podczas której księżna pożąda Tengiera, Genezyp księżnej, aż zjawia się plugawy kuzyn Toldzio, który zabiera księżnę Genezypowi sprzed nosa, zamykają się przed nim, on szaleje w łazience i nawet nie może doprosić się pokojówki, aby mu garderobę zmieniła, ponieważ pokojówka poszła na bal wszechstanów. A matka tymczasem „żyje" z tym „niejakim Michalskim" i w ogóle dno okropności. Ale przychodzi ocalenie: na „nakastliku matki leży rozkaz wojskowy, aby Genezyp udał się bezzwłocznie na przyśpieszony kurs adiutancki. „Szlus-fajt i narodził się nowy Zypcio: wie, że już nikogo nie będzie naprawdę kochał, chce służyć generałowi i ożenić się z panienkowatą Elizą, której oczy wpatrywały się weń zawzięcie podczas pierwszego wieczoru u księżny Ticonderoga."

Pora na komentarz. A więc Genezyp stracił niewinność. Co ta jego niewinność oznaczała: oparcie się bandzie kolegów, inność, odrębność, nieprzystawalność do rozbuchanego, biologicznego rytuału. Ten rytuał był trochę szlachecki, trochę nowoczesno-sportowy, typowy dla nowego typu młodzieży, takiego, jaki po wojnie światowej zapanował. Szlagon połączył się ze sportowcem, Sarmata z Amerykaninem, dziewiętnastowieczny bursz z nowoczesnym faszystą. Jeśli do tego dodać jeszcze tępą progresywność, wiarę w postęp techniczny i rewolucję obyczajową, Wellsa i Krzywicką — mamy Gombrowiczowskiego Młodziaka. Przypomnijmy sobie wielką dyskusję o niewinności w *Ferdydurke:* niewinność jest tam wyróżnikiem socjologiczno-obyczajowym, a jednocześnie stanowi niejako próbę sił dla chłopaka, który jest w nią zaangażowany — próbę sił między nim jako indywiduum a formą, czyli zbiorową bzdurą.

Podobnie jest w *Sprzysiężeniu* Stefana Kisielewskiego: szkoła i wojsko starają się bohatera pozbawić dziewictwa. Ten jakoś się uchował właśnie przez wstręt do zbiorowych wtajemniczeń w życie i w ogóle do zbiorowego, jednolitego, stadnego traktowania spraw życia. Płaci za to srogą cenę: zostaje impotentem, przynajmniej psychicznym. Wyzwala go dopiero wojna, katastrofa. Pośród powszechnego chaosu jakaś biedna, przypadkowo napotkana dziew-

czyna ofiarowuje mu owo wyzwolenie. Wiele napisano o śmieszności tego symbolu i zapewne słusznie, chociaż nie napisano, o ile Kisielewski szedł śladem Witkacego i Gombrowicza. Tyle tylko, że to, co ci dwaj pisarze traktowali drwiąco, Kisielewski potraktował na serio, na płaszczyźnie życia, nie zaś umowności. „Rozdławdziewiczenie" Genezypa jest tym, co „porwanie" Józia w *Ferdydurke*. Jest zniewoleniem, zamknięciem w formie, co się u Gombrowicza wyraża w zatraceniu swej własnej autentyczności. U Witkacego zaś jest to zatrata poczucia wewnętrznej jedności. Od rozdławdziewiczenia Genezyp mówi o kimś obcym w sobie samym, o jakimś pasażerze (okropne słowo), który nawet nie jest jego sobowtórem, tak że przypatruje mu się i pyta: ja czy nie ja. Aby uzyskać z powrotem wolność, jednolitość, władzę nad sobą i nad rzeczywistością, Genezyp musi coś zrobić. Co? Zobaczymy. Nieprzypadkowo, zgwałcony przez Tengiera i przez księżnę, natychmiast przypomina sobie panienkowate oczy Elizy.

Teraz na scenę wkracza Kocmołuchowicz i Persy Zwierżontkowskaja, słynna aktorka teatru czystej formy i tajna kochanka Generalnego Kwatermistrza. Genezyp jest w szkole adiutanckiej, w „samym jądrze szczęścia", w samym „środku pestki zrałej", gdyż jest blisko wodza („Jakie to szczęście mieć wodza! Jak biedne są te narody, epoki, które tego nie znały!"). A tymczasem cały kraj zamienił się w jedną olbrzymią poczekalnię, „o tak szalonym napięciu potencjałów czekania, jakiego w historii dotąd nie notowano". Głównym zajęciem każdego obywatela było „oczekiwanie samo w sobie", poza tym praca była zupełnie zmechanizowana. Zmechanizowano także wojsko, które zadręczano paradami i salutowaniem („Obliczono, że energia zużyta na samo salutowanie szła w miliony ergów"). Genezyp teraz postanawia znowu żyć w niewinności aż do spotkania prawdziwej miłości. „Ciążyła nad nim daleka, wspaniała myśl Kocmołuchowicza." Kiedy jednak otrzymuje po raz pierwszy pozwolenie na wyjście z koszar, leci mimo wszystko do księżnej. Tam „baby" uświadamiają mu jego misję szpiegowską, którą z ramienia Syndykatu ma pełnić przy wodzu. Odbywa się jedna z idiotycznych rozmów salonowo-politycznych, podczas której Genezyp uświadamia sobie „niepotrzebność tych ludzi", w których wcielił się „bezsens stanu całego społeczeństwa" i to „beztwarzowe, tajemnicze zadowolenie z chwili". „Niepotrzebny był ten świat, nie miał go kto przeżywać w sposób godny i warty... Zostawał pejzaż sam w sobie i trocha bydląt. Tylko żywy mur chiński mógł to jakoś załatwić... Lepiej by jeszcze to zrobiła *eine Weltkatastrophe* — zderzenie planet czy wejście w nieznaną mgławicę." Genezyp broni się przed namowami „bab": i tak katastrofa, i tak, a tylko z wodzem można wyjść jej naprzeciw. „Baby" mają jednak piekielny argument bezideowości; księżna wykłada mu swe idee nacjonalistyczne, o których wie, że są schyłkowe i bzdurne, ale nie można żyjąc w schyłku nie być schyłkowym, żyjąc w bzdurze trzeba ją wypełniać: tak się realizuje swą własną prawdę." Trzeba wiedzieć, kim się jest w swojej epoce" — mówił Tengier. Księżna zaś: „Lepiej wcześniej zginąć prawdziwym niż żyć zakłamanym". „Musisz się poddać — mówi Genezypowi — jeśli nie chcesz dojść do swej własnej odwrotności." Co zaś do samej kwestii narodowości, księżna wie, jej przemacerowanie w literaturze od czasów romantyzmu i „przegwajdlenie" na uroczystościach pozbawiło ją jakiejkolwiek wartości. Chodzi tylko o oddanie

konkretnych usług, albowiem Syndykat przygotowuje małe „powstanko", aby wysondować nastroje.

„Upodabniacie się do podłoża", „nie wiecie nic sami o sobie", „trzeba wiedzieć, kim się jest w swej epoce", „lepiej zginąć prawdziwym niż żyć w kłamstwie" — oto zasadnicze prawidła gry wobec nieuchronnej katastrofy, oto zasady zachowania się kultur odchodzących, oto wreszcie podstawowe warunki, które spełnić muszą ludzie schyłku, co już niczego pozytywnego dokonać nie mogą, oprócz „nasycenia", to jest wypełnienia do końca swego własnego losu. Zasady te padają z ust Tengiera i księżnej, dwojga mistrzów, „gwałcicieli" Genezypa. Tengier realizuje te zasady przez swą sztukę, księżna przez nacjonalistyczną brednię. Zresztą jedno i drugie jest brednią, tyle że praktykowaną konsekwentnie, do samego końca, aż do osiągnięcia owej „doskonałości w złem", o której marzył Genezyp, gdy chciał poświęcić się literaturze. Nie pragnie już: wie, że nie prowadzi ona do niczego i nikomu nie jest potrzebna. Ma teraz wodza.

Wódz przybywa do szkoły na przegląd. Opis tego przeglądu jest parodią *Generała Barcza* Kadena-Bandrowskiego. Witkacy spiętrza jurne, płciowo-ekskrementalne skojarzenia, jest zamaszysty, krzepki, wodza prezentuje brutalnie, ale serdecznie, morowo, tak po naszemu, po oficersku („ten ch... wspaniały" — myśli o nim z rozrzewnieniem Zypcio). A i sam generał, kiedy powiada, że coś tam ma „w zadzie swojego siwka", pięknie pasuje do swego podwójnego modelu: literackiego, czyli Barcza, i historycznego, czyli Piłsudskiego. Tymczasem sprawy wodza i jego, Zypcia, krzyżują się dramatycznie: na premierze teatrzyku Zypcio zoczył słynną Persy i postanowił ją „mieć". Przedstawienie jest czystą formą, to znaczy potworną mszą w kolorze suchotniczej legmy — rząd popiera teatrzyk, gdyż te przedstawienia dobrze wpływają na wojsko, wywołując — wedle francusko-rosyjskiej terminologii wodza — *„kudeudriennoje razpałażenie ducha"*. Po tym przedstawieniu każdy zdawał się sobie jakimś fantastycznym klozetem (tak właśnie czułem się po *Kartotece* Różewicza). Po przedstawieniu Zypcio zostaje zaprezentowany Persy i uzyskuje zaproszenie. Na dzień następny. Ten Persy ma zajęty z wodzem. Wieczór z wodzem polega na zjadaniu fantastycznej kolacji, za którą płaci Persy, aby wodza pokorzyć, po czym odbywa się drażnienie wodza. Wódz jest bowiej ukrytym masochistą i szalenie lubi wszelkie upokorzenie, aby najpodlejsze. Wielkie czyny są „ubocznym produktem" tych seansów z Persy. Na drugi dzień podobny seans odbywa się z Genezypem, przy czym Persy łagodnie eksplikuje maltreowanemu chłopcu teorię masochizmu: „wszak tylko w kłamstwie i nienasyceniu jest istota wszelkich uczuć". Genezyp rozszalały z ochoty ucieka, ale wraca na drugi dzień z mocnym postanowieniem zgwałcenia i zamordowania Persy. Zapowiada jej to zresztą i wówczas kochanka wodza łagodnie przywołuje „Wyrobka Michała, pułkownika", który strzeże jej z ramienia wodza. Rozjuszony Zypcio morduje obrońcę i leci na miasto, gdzie spotyka tajemniczego Hindusa, wysłannika Dżewaniego, głosiciela nauki proroka Murti-Binga. Hindus wręcza Zypciowi pigułki. Pigułki! Wrócimy do nich.

Na razie jest bitwa, czyli ów „zamaszek stanu". Bitwa polega na tym, że nikt nie wie, o co chodzi. Poza tym jest nudno jak „na klasycznej sztuce". Zypcio podczas bitwy nudzi się tak straszliwie, że postanawia natychmiast po wszystkim zapoznać się z tajemniczą religią, o której się nie mówi, o której

wszakże wszyscy wiedzą, choć nikt dobrze nie wie, na czym ona polega, gdyż współwyznawcy jej ukrywają się przed sobą. Opis bitwy przypomina wojnę z *Podróży do kresu nocy* Céline'a. Jest tak absurdalna, że sam Kocmołuchowicz traci znaczenie — tak jak ów generał u Céline'a, do którego bohater ma pretensje, że nie przerywa wojny, chociaż pociski obrywają ludziom głowy. Genezyp zostaje ranny w ataku na ulicę Figlasów Michalika (czy kto ze współczesnych Witkacemu epigonów Młodej Polski zrozumiał kiedy, jak smutny jad krył się w tej nazwie ulicy, w tym przypomnieniu niegdysiejszych śniegów w chwili tej ostatecznej katastrofy? Dziś dopiero...). Wali się w rynsztok z poczuciem dokonania swego i budzi się z głową na kolanach Elizy, panienki, z którą natychmiast postanawia się ożenić, której ofiarowuje swą miłość i „zbrodeńkę" popełnioną na Wyrobku pułkowniku. Eliza zaś oznajmia mu ze słodyczą, że przychodzi w imieniu Murti-Binga.

Pora znów na komentarz.

Eliza, panienka, jest dziedziczką wszystkich polskich dziewic literackich, które przychodziły ze swą czystą miłością ratować bohaterów z dna. Godziły ich z Bogiem, z ojczyzną, z przeznaczeniem, z życiem, pojawiały się w coraz to nowych wcieleniach od Mickiewiczowskiej Maryli aż po Marynię Połaniecką, coraz komiczniejsze i coraz bardziej płaskie. Żeromski dodał im nowego blasku, trochę rosyjskiego, mistycznego, a Witkacy zdemaskował do dna, wyrażając ich czar osobliwy wzorem chemicznym tajemniczego dawamesku — owych pigułek Dżewaniego. W ten sposób tradycyjna powieść polska miesza się ze współczesnym brukowcem: ileż to wtedy było takich bredni o żółtym niebezpieczeństwie i tajemniczych pigułkach, które usypiają wolę, o maszynach do odgadywania myśli etc. Otóż tradycyjny czar polskiej dziewicy literackiej, czar sienkiewiczowskiego Krzemienia i słynnej Nawłoci jest akurat tym samym, co dawamesk mistrza Dżewaniego — akurat tym samym, tylko w innej skali: nie w skali indywidualnej biografii bohatera oraz jego awantur z Bogiem i ojczyzną, ale w skali zbiorowych dziejów człowieka, rasy, cywilizacji, wolności, indywidualności. Polskie dziewice godziły ze światem zwariowanych Konradów, Kmiciców, Judymów. Dawamesk godzi ze światem tych ostatnich, którzy zachowali cechy indywidualne. Jest to mianowicie pigułka, która „zabija w wyznawcach i zjadaczach wszelką intuicję przyszłości, wszelką możność całkowania chwil w konstrukcję życia na dalszy dystans... Następowało zupełne rozproszkowanie jaźni na szeregi bezzwiązkowych momentów; na tle możności poddania się każdej, najgłupszej nawet dyscyplinie"... Nie jest to środek dla wszystkich, gdyż nie wszyscy go potrzebują: taka niezdolność do całkowania jest cechą raczej powszechną i ludzkość w swojej masie poddaje się łatwo dyscyplinie. Jest to środek ocalenia tylko dla tych, którzy „nie umieją wplatać się w byle jaki układ rzeczywisty", dla „wygnańców świata", artystów, myślicieli, obłąkańców, wyższych inteligencji. Dla nich zresztą generał rezerwuje prawo zażywania pigułek, natomiast wzbrania wyznawcom proroka dostępu do wojska.

Krótko mówiąc, Genezyp przyjąwszy z rąk panienkowatej Elizy naukę proroka powraca do tego, od czego wyszedł: do tego zatracenia w wielości rzeczywistości, do tego poczucia, że jest go tyle, ile chwil, ile przedmiotów, ile konieczności. Powraca do tego, od czego uciekał poddając się kolejno to Tengie-

rowi, to księżnej, to generałowi — powraca jednak z tępym zadowoleniem. Lecz nie: broni się jeszcze i wie, w czym leży ocalenie — w czynie. Działa jednak urok wodza. Wódz — to osobna sprawa. Poznajemy go z bliska: wódz myśli. Otóż nie jest to urodzony władca, lecz jeden z „wygnańców świata", jeden z „maudits", dręczony również własną niejednolitością, doznający jej: „nigdy nie dotarł do dna swego losu". „Faszyzm czy bolszewizm i czy on sam nie jest właściwie blagier albo wariat"... Gdyby on sam mógł widzieć swoją własną opinię ogólną, scałkowaną w jakimś szatańskim, nieskończonym rachunku... spadłby wtedy ze swego rumaka nieobliczalności w zwykłą, rynsztokową kolejkę przeciętnego stupajki... Ale właśnie władza, szaleńcza, tajemnicza, izolowana, dowolna, niekontrolowana, „całkuje go", daje mu to samo poczucie jednolitości, „nasycenia", którego doznaje Tengier w twórczości, i dlatego ci dwaj ludzie do siebie dążą, stanowią parę, która się uzupełnia naprzeciw pary Bazyli—Benz, święty i logistyk, gdyż nie poszukują jak tamci doskonałości i nie wierzą w nią, wiedzą, że problem jest w działaniu, nie zaś w wierze, w czynie, nie w idei, w praktykowaniu owej dowolności, nie w zasadach. Władza to „jedyna forma twórczości dzisiaj: potrafić według własnej woli i fantazji zakręcić kłębowiskiem ludzkim"... „Robić, robić, robić cokolwiek, choćby pod siebie" — mawia Kwatermistrz, i czyn, jakikolwiek, obojętny ze względu na treść, *„acte gratuit"* jeden może ocalić Genezypa przed ostatecznym uśpieniem przez pastylki, przed obłędem lub zbydlęceniem. Żeni się więc z Elizą i morduje ją w noc poślubną, po czym zgłasza się do wodza z wyznaniem swej zbrodni. Wódz macha ręką — to drobiazg, miełocz, ponieważ Chińczycy właśnie rozpoczęli atak.

Wojna. Wyrusza pociąg generalski z Genezypem adiutantem i Persy. Spotkanie z Chińczykami, bitwa nie mniej absurdalna, podczas której „czarna błyskawica" przeszywa świadomość wodza: „Na odwrót, wszystko na odwrót. Nie będzie żadnej bitwy"... Należy wyjść naprzeciw Chińczykom i pobratać się z nimi. I to już właśnie owo „wypięcie się" na świat, które przepowiadał Tengier. Małe zamieszanie, bunty i tak dalej, ale to nie trwa długo — masa jest bezwolna, a na oficerów działają pastylki: każdy rozkaz jest słuszny. Przybywają Chińczycy, przyjmują kapitulację i uprzejmie zapraszają całe towarzystwo na obiad. Podczas obiadu proponują wodzowi, że mu utną głowę. Tłumaczą jasno powody: biali są zupełnie skończeni, rządzić nie umieją, Chińczycy to potrafią wszystko znacznie lepiej zorganizować. Ale on, Kocmołuchowicz, jest ostatnim indywidualistą i może w tym przeszkadzać. Lepiej więc go zabić. Wódz zgadza się bez sprzeciwu (i on wszakże łyknął pastylki Murti-Binga), odbywa przed śmiercią krótki seansik masochistyczny z „Persią" i... Persy zostaje żoną Chińczyka, Genezypa żenią z Chinką i robią go oficerem, Tengier i Sturfan Abnol mają się świetnie pod opieką ministra kultury. Tylko księżna zginęła na jakichś tam barykadach. Koniec.

Takie jest *Nienasycenie*. Powieść? Raczej bzdura. Gwałty, paskudztwa, wyższe sfery, spiski polityczne, żółte niebezpieczeństwo, Hindusi, cudowne pigułki etc. Filozofia? Raczej antologia współczesnej filozofii. Kawałki Nietzscheańskiej teorii nadczłowieka i „czynnej etyki" („robić, robić, byle jaki czyn..."), kawałki Freuda w wersji dość popularnej (czyny wojenne jako „produkt uboczny" seansików z Persy, kompleks ojca u Genezypa etc.). Utarczki z Bergsonem,

którego Witkacy uważa za szalbierza, gdyż rozbił „jedność osobowości", i własna teoria jedności osobowości, rzeczywiście własna, choć — jak wskazuje prof. Kotarbiński — wzięta trochę z Leibnitza, trochę z Corneliusa. Utarczki z Sorelem i Marksem, którym przyznaje rację historyczną, nie absolutną — tzn., że ani materializm historyczny, ani Sorela teoria mitów nie są prawdziwe „w ogóle" — natomiast przychodzą czasy, które je sprawdzą. Karykatura neokatolicyzmu w osobie Bazylego i neopozytywizmu w osobie Benza.

Wizja polityczna? Fałszywa, gdyż pozbawiona jednego zasadniczego elementu, tj. rozwoju techniki. Historia jest dla Witkacego jedynie rozwojem organizacji społecznej i zatratą osobowości, nieskończoną komplikacją życia zbiorowego i wciąż postępującym uproszczeniem osobowości. Katastrofa nastąpi wówczas, gdy komplikacja osiągnie stan, w którym człowiek przestanie nad nią panować. „Nikt nie mógł wykoncypować, że potwór cywilizacji dojdzie do takich rozmiarów i że metody walki z nim nie mogą być wypracowane zawczasu." Z tym, że tego „potwora cywilizacji" wcale u Witkacego nie widać — życie wygląda tak, jak wyglądało w roku 1930 czy nawet wcześniej, choć historia toczy się gdzieś pod koniec naszego stulecia. Głównym demonem nowoczesnej cywilizacji jest naukowa organizacja pracy, natomiast nie przewiduje Witkacy automatyzacji pracy i nowej sytuacji człowieka, którą stwarza maszyna. Maszyna u niego nie istnieje, może przez przekorę w stosunku do wielbiących ją wówczas futurystów. Istnieje tylko jeden — powtarzam — potwór: potwór społeczeństwa, organizacji pracy i życia — organizacji, którą tworzy człowiek przy pomocy ludzi posługując się potencjałem psychicznym. „Społeczeństwo stwarza nowe, niebywałe dotąd życie." Katastrofa, która nadchodzi u Witkacego, nie jest tą, przed którą drży naprawdę człowiek XX wieku — nie jest katastrofą techniczną. Jest to katastrofa psychologiczna — wyzwolenie jakości psychologicznych, nowych, nie znanych dotąd, spotęgowanych. Prawda? Nieprawda — odpowie człowiek drżący przed atomową śmiercią. Prawda — odpowie ten, który przeżył hitlerowski obóz koncentracyjny lub współczesne procesy czarownic. (Od czasów wystawienia *Czarownic z Salem* taką nazwą obdarzono w Stanach Zjednoczonych działalność słynnej komisji do badania działalności antyamerykańskiej.) Prawda — dopowie każdy, kto doświadczył na sobie samym rodzenia się owych nowych jakości, ten, kto „doszedł do swej własnej odwrotności". Rzecz jednak w tym, że to rodzenie się nowych jakości nie jest nową cechą społeczeństw. Nieprzypadkowo Artur Miller znajduje w XVIII wieku układ psychologiczny adekwatny do czasów dzisiejszych, nieprzypadkowo pisarze współcześni, jak Vercors, szukają analogii dla współczesnego totalizmu w czasach inkwizycji lub nawet w starożytności — czytajmy zresztą Tacyta i Swetoniusza.

Witkacy, grożąc katastrofą psychologiczną, idzie śladem całej, dość naiwnej literatury lat międzywojennych, która pod wpływem Spenglera i Bierdiajewa wieszczyła zagładę kultury przez cywilizację. Jest oczywiście bez porównania oryginalniejszy i inteligentniejszy od pisarzy takich, jak Huxley lub Wells, którzy katastrofę przypisywali wyłącznie maszynom i którzy w świecie fantastycznej, zmechanizowanej cywilizacji umieszczali człowieka dziewiętnastego wieku, człowieka parowego statku, zeppelina i iluzjonu, o tradycyjnej, ubogiej psychologii, Witkacy postępuje na odwrót: jego świat jest dziewiętnastowieczny, człowiek zaś dwudziestowieczny — choć nie zna jeszcze swoich przeznaczeń,

est już psychicznie gotów na ich przyjęcie, gotów na wszystko, przystosowany.

Ale nie ma co robić Witkacemu zarzutów z historycznych pomyłek. Wszak nie jest prorokiem, mimo że za takiego uważano go już nie jeden raz, choćby wtedy, gdy wśród takiej jasnej pogody jesiennej, która prześladuje go jak obsesja we wszystkich utworach, dokonywały się losy Polski, i gdy on sam, autor *Nienasycenia,* w jakiejś wiosce wołyńskiej odbierał sobie życie, przeświadczony, że właśnie „dopełniają się miary".

Nie: ani wizja historyczna, ani traktat filozoficzny, ani powieść psychologiczna czy „metafizyczna".

Wróćmy do formy. W *Nienasyceniu* obecne są następujące style (rodzaje) powieściowe: 1. polska tradycyjna powieść z młodym bohaterem, który bierze na siebie wszystkie dole i niedole swej ojczyzny, swego pokolenia, przechodzi przez piekła i czyśćce osobistych i historycznych wtajemniczeń, w których role główne grają filozofowie, wodzowie i kobiety. Wzór: Żeromski, zwłaszcza najświeższy, z *Walki z szatanem* i *Przedwiośnia.* Wskazuje na to przebieg powieści, konstrukcja losu bohatera, który ukazany jest poprzez kolejne wtajemniczenia. Tradycja to jeszcze romantyczna: „Szlus-fajt i narodził się nowy Zypcio". Uwaga dla filologów: zbadać wątek „odrodzin" w literaturze polskiej, od ich postaci mistycznej, uroczystej, aż po groteskową, tę, dla której Witkacy wynalazł absolutnie oryginalną formę gwałtu. „Wtajemniczenia" i „odrodziny" Zypcia dokonują się bowiem poprzez kolejne gwałty. Z drugiej strony, jeśli przypomnimy sobie panią Laurę z *Przedwiośnia?...* Nie tylko sam przebieg powieści, także przebieg wewnętrznych procesów bohatera, sama metoda ich przedstawienia poprzez pejzaż, tajemniczy, romantyczny, czasem kosmiczny, jak wówczas, gdy poprzez „kurniawę" mknie do siebie. Albo „zawinięty w zamieć". Krótko mówiąc, najprościej, jest to parodia Żeromskiego, jego stylu, jego typu bohatera i jego problematyki, a poprzez Żeromskiego parodia najbardziej w Polsce zadomowionego rodzaju literatury, i jeszcze szerzej, jest to po prostu drwina z ducha tej literatury: lirycznego i politycznego zarazem, mistycznego a jednocześnie tak straszliwie, nudno rzeczowego w sprawach historii, polityki. Dokładność historyczna Witkacego, owe petitowe „informacje" o przebiegu wypadków w stolicy i na „rubieżach" również temu przede wszystkim celowi służą.

Oczywiście, nie tylko temu: także pamfletowi na współczesność i „dotychczasowość" polską. Oto jej elementy: Polska jest w *Nienasyceniu* krajem sztucznie zatrzymanym w rozwoju. jest krajem postawionym w fałszywej sytuacji przez fałszywe sojusze i fałszywe, niepotrzebne zobowiązania. Polska ma bronić zachodnich państw, które już się skomunizowały (umiarkowanie), a Polskę utrzymują w stanie zacofania organizacyjnego i społecznego, aby chroniła je przed zbyt radykalną formą komunizmu idącego od dalekiego Wschodu. Wszystko dlatego, że Polska już przed wiekami zaangażowała się niepotrzebnie w sprawy Zachodu, chociaż organicznie powiązana jest ze Wschodem; nie tylko księżna Irina Wsiewołodowna zdaje sobie z tego sprawę, także sam Kocmołuch, który ma swoje „manie rosyjskie". To nie proroctwo, że Polska nigdy nie przestanie być „przedmurzem" i dlatego na wieki pozostanie niedorozwinięta, aż zginie — to stwierdzenie rzeczywistości tej, jaka powstała po zamachu majowym, kiedy to wąsaty wódz, wsparty przez konserwę, zawierał dalekie sojusze

przeciw bliskim sąsiadom i kiedy to ustalała się w Polsce ta cała staroświecka „przedrozbiorowa" aura polityczna, wsparta na micie wojskowej siły, okazywanej narodowi w nieustannym festynie wojskowym, który trwał aż do wybuchu wojny. „Obliczono, że energia zużyta na samo salutowanie szła w miliony ergów."

A więc pamflet polityczny. Ale i dla tego celu Witkacy bierze styl cudzy — styl współczesnej mu powieści politycznej, pamfletowej — styl Kadena: „Nastąp się, durniu — burknął Kocmołuchowicz na adiutanta... Rozpłaszczony jak bura suka, umknął się w tył, nieomal między nogami Wodza...". W rozdziale *Myśl wodza* Witkacy stosuje także z powodzeniem słynną kadenowską „mowę pozornie zależną", w której jest ta intymna zażyłość z bohaterem i drwina zarazem, ta fizjologiczność samego procesu myślenia, okazanie, że myśl znów tak bardzo skomplikowana nie jest. Z tym, że Witkacy ma klucz generalny, który jest kapitalnym spostrzeżeniem z dziedziny psychologii władzy: otóż Kocmołuchowicz tylko dlatego może rządzić, że myśli o wszystkim osobno i prostacko, wszystko upraszcza i wszystko od wszystkiego oddziela: niezdolny do „całkowania", gdyby kiedy tę zdolność odzyskał, zostałby zwykłym stupajką: „Obraz państwa: słupki w Zdołbunowie, Żmerynce, Rohatyńcach, na Psiorach, w Kropiwnicach...". Tak widzi państwo jego władca absolutny i tylko dlatego rządzi. Tylko dlatego jest „wspaniały". I tylko dlatego jest dostępny temu całemu chamstwu i prostactwu polityczno-psychologicznej powieści typu Kadena — Witkacy, podejmując jej parodię i ukazując jednocześnie, jak wódz w chwilach rzadkich olśnień przerasta historię, którą tworzy tylko dla gawiedzi historyków i pismaków, podrabiając znów jak poprzednio styl, technikę i problematykę tego rodzaju literackiego, dystansuje go jednocześnie, przekreśla.

Przekreśla, łącząc to wszystko w jedną okropną całość z poetyką brukowca. Żółte niebezpieczeństwo! Kontrrewolucja w Rosji — car Kirył na tronie! Rosyjscy emigranci i polscy hrabiowie! Cudowne pigułki, pozwalające przetrwać katastrofę. Nie trudno było takie i tym podobne wątki znaleźć we współczesnej literaturze brukowej. A jeszcze parę morderstw na tle seksualnym. A jeszcze seansiki psychoanalityczne, trochę zboczeń. Wszystko jest. Przemieszane z typem powieści Żeromskiego i z typem powieści Kadena, demaskuje jedność współczesnej literatury. Jeśli po *Nienasyceniu* przeczytać *Przedwiośnie* lub *Generała Barcza,* a potem jakiś „przyszłościowy", sensacyjny brukowiec, skutek będzie straszny: zniknie gdzieś dystans literatury pierwszorzędnej i drugorzędnej, zniknie gdzieś ta dumna hierarchia, która była i jest podstawą ocen literackich.

Cel został osiągnięty: skompromitowana została literatura, narzędzie poznania. „Życie wyprzedziło sztukę pod względem jej materiału" (I, 99). O to chodzi.

Pozostaje filozofia. Cóż jednak zrobić, jeśli Witkacy robi z nią w *Nienasyceniu* zupełnie to samo, co z powieścią? Po zażyciu pigułek Dżewaniego Genezyp opiera się skutecznie psychoanalizie, traci problematykę metafizyczną, moralną, zatraca raz na zawsze poczucie wewnętrznej jedności, tożsamości, przestaje być „ja" myślącym i doznającym. Ale to nie pigułki Dżewaniego sprawiły, lecz rzeczywistość, która wyprzedziła nie tylko sztukę pod względem materiału, ale i filozofię pod względem problematyki, ponieważ społeczeństwo „wytworzyło nowe, niebyłe dotąd życie". I dlatego antologia filozoficznych wątków w *Nie-*

asyceniu, owo stosowanie kolejnych lekarstw filozoficznych od neokatolicyzmu Bazylego, neopozytywizmu Benza, poprzez freudyzm Bechmetiewa, spengle-owski katastrofizm Tengiera, cała ta gromada filozofów, ten ich balet gro-eskowy jest tym samym, co mieszanina stylów i wątków powieściowych. Obydwie te mieszaniny, filozoficzną i literacką, tworzy pisarz po to jedynie, by je — jak w tym dowcipie o zażywaniu lekarstwa — po starannym przy-ządzeniu wylać za okno.

Wszystko to jest nic nie warte, pozostaje tylko to, co zrobił Kocmołuchowicz: pokazać, że się nie ma nic do pokazania. Jak tamten powiedział: „Wszystko na odwrót, nie będzie bitwy", powiedzieć: „nie będzie ani fabuły, ani filozofii, ani jednolitego bohatera, bo jednolitość jest niemożliwa, ani literatury, bo nie nadąża, ani formuły myślowej, bo nie obejmuje już nowego świata".

Świat jest nowy, epoka jest nowa. „Trzeba wiedzieć, kim się jest w swojej epoce". Czy nowa epoka przynosi katastrofę? Tak plotą powieściopisarze i filo-zofowie, ponieważ wraz z wyczerpaniem swych natchnień i idei chcą pogrzebać cały świat. Niech przestaną pleść: lepiej wyjść naprzeciw swej klęsce, położyć głowę, „lepiej zginąć wcześniej w prawdzie niż żyć kłamiąc".

I tak właśnie Witkacy kładzie swą sztukę i swą filozofię pod miecz parodii totalnej, samobójczej, aby dać dowód jasnej, bezlitosnej dla samego siebie świadomości końca.

Sierpień 1960

Andrzej Kijowski

Edmund Semil

STANISŁAW BACZYŃSKI
(KRYTYK ZAPOMNIANY 1890—1939)

W numerze *Nowej Kultury* z dnia 13 marca 1960 r. p. Andrzej Kijowski zamieścił artykuł o Stanisławie Baczyńskim. Chociaż — jak powiada p. Andrzej Kijowski — był „w Baczyńskim materiał na bohatera wielkiej współczesnej powieści, którą mógłby napisać Strug lub Kaden, może nawet Żeromski" — postać Baczyńskiego mało jest dzisiaj znana młodemu pokoleniu czytelników. Zadziwia to tym bardziej, że w ciągu szesnastolecia powojennego nadarzały się nieraz sposobności do wydobycia go z zapomnienia, choćby z okazji omawiania twórczości poetyckiej jego syna, Krzysztofa, który zginął w powstaniu warszawskim.

Znałem Stanisława Baczyńskiego w czasach sztubackich i akademickich. Należeliśmy do tej samej organizacji młodzieżowej, a potem ułożyło się tak, żeśmy w ciągu ostatnich ośmiu lat życia Stanisława utrzymywali bliższy kontakt przyjacielski. Przyczynił się do tego fakt, że byłem wówczas jednym z wychowawców Krzysztofa. Bywaliśmy u siebie i znaliśmy się wzajemnie. Wiele wieczorów spędziliśmy dyskutując o literaturze, sztuce i sprawach społecznych. Postać Baczyńskiego, jaką przedstawił pan Andrzej Kijowski, niezupełnie mi się zgadza z obrazem, jaki o Baczyńskim zachowałem w pamięci. Dlatego też pozwalam sobie zabrać głos, by uzupełnić uwagi p. Kijowskiego, które mnie zresztą bardzo zainteresowały.

Trzeba przede wszystkim przyznać, że z wybranych przez A. Kijowskiego cytat i fragmentów prac Baczyńskiego brzmi wyraźnie ten skondensowany i ścisły język, jakim Baczyński posługiwał się w rozmowie i dyskusji. Wyczuwa się również swoistą cechę stylu Baczyńskiego, polegającą na takim zestawieniu słów i zdań, które wywoływało wrażenie niemal dotykalnego przechodzenia od konkretnych, prawie plastycznych obrazów do abstrakcyjnych uogólnień i od teoretycznych założeń do barwnych przykładów. W niektórych cytowanych przez Kijowskiego zdaniach tkwi ciężki osad patosu, jaki pozostał w twórczości Baczyńskiego nawet długo po przezwyciężeniu wpływu Brzozowskiego.

To się p. Kijowskiemu udało. Czytając jego artykuł jest się pod wrażeniem klimatu Baczyńskiego.

Nie wątpię, że w bliższej lub dalszej przyszłości twórczość Baczyńskiego bę-

dzie szeroko omawiana. Ale już dziś pragnąłbym się przyczynić do lepszego zrozumienia tego bardzo wybrednego i jakże surowego krytyka.

Postaram się to zrobić, podając kilka danych z jego życia.

Syn lwowskiego krawca z ulicy Ossolińskich 10, byłego powstańca 1863 r., był Stanisław Baczyński już jako szesnastoletni chłopak członkiem tajnej organizacji polskiej młodzieży socjalistycznej „Promień". Jako uczeń VI c. k. Gimnazjum mieszczącego się na zapleczu Politechniki Lwowskiej, w pobliżu katedry św. Jura, brał udział dnia 1 maja 1908 r. wraz z całą grupą „Promienistych" w demonstracji robotniczej. Ani z fanfaronady, ani dla „bohaterstwa", ale po prostu dlatego, że brzydził się kłamstwem, wziął winę na siebie i w czasie śledztwa został wyrzucony ze szkoły. Nie wiem, czy nowy garnitur, uszyty przez ojca, czy też jakaś protekcja pomogła. W każdym razie „Biały", bo tak go nazywano ze względu na jasne jak len włosy, wrócił do szkoły i tam już potem zdał maturę.

Lwowska socjalistyczna organizacja „Promienistych" liczyła wówczas około trzystu członków w wieku od piętnastu do dwudziestu lat, uczęszczających do dziewięciu męskich i dwu żeńskich gimnazjów i do dwu szkół realnych. Ciążyły na niej rozmaite wpływy zewnętrzne: i PPSD Galicji i Śląska (Hudec), i PPS (fr) (Kot, Kukiel, Burdon), i wpływy dawnego drugiego „Proletariatu" (Kulczycki, Dorosz), i później nieco PPS (lew.) (Feliks Kon), ba, nawet wpływy anarchistów i anarcho-socjalistów. Łączyło wszystkich przekonanie, że tylko przez socjalizm można się pozbyć gangreny austriacko-węgierskiej i nędzy galicyjskiej, której nie tylko cyfry znaliśmy aż nazbyt dobrze. Po drodze do realizacji socjalizmu była demokracja i niepodległość Polski, a na końcu gdzieś niewiadoma w postaci komunizmu, a może wręcz anarchizmu. W każdym razie obowiązywała pewna postawa moralna, obrona słabszego i dążenia do jaśniejszej, postępowej przyszłości społecznej. Najgłówniejszym zadaniem doraźnym organizacji była walka o reformę szkolną, pomoc politycznym i zawodowym organizacjom w walce o czteroprzymiotnikowe prawo wyborcze, samokształcenie i pomoc w kształceniu młodocianych robotników.

Istniało wiele kółek samokształceniowych. Instruktorami byli „akademicy": Kot, Kukiel, Burdon, Fr. Dorosz, a patronami, wśród innych nieznanych, znani nam: Hudec, L. Kulczycki, a później również Feliks Kon.

Podbudowę społecznego i ekonomicznego samokształcenia stanowiło studiowanie V tomu *Poradnika dla samouków,* poświęconego naukom przyrodniczym. Zaawansowani czytali przy tym i Haeckla, Darwina, Morgana, a nawet Drapera. Wstępem do kształcenia społecznego była broszura Jana Młota *Kto z czego żyje,* Engelsa *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa, Manifest Komunistyczny,* po czym przechodziło się do *Ekonomii politycznej* Bogdanowa. Zaawansowani czytali Marksa *18 Brumaire'a,* Kautsky'ego *Zasady socjalizmu i Kelles-Krauza Materializm ekonomiczny.* Wielu czytało przy tym broszury polityczne PPS i SDKPiL, drukowane we Lwowie i przewożone przemytem do zaboru rosyjskiego.

Organizacja posiadała swoją centralną bibliotekę, która mieściła się u kolejarza Lachowskiego. Baczyński kierował kołem, które zbierało się w okolicy ulicy Gródeckiej, i był łącznikiem z organizacją socjalistycznej młodzieży ukraińskiej. Raz nawet brał udział w transporcie „bibuły" do zaboru rosyjskiego. Odwiózł ją aż do Radziwiłłowa.

Nazwa „Promienistych" obowiązywała. Z organizacji „Promienistych", która miała swoje oddziały w całej Galicji, wyszło wielu późniejszych „legionistów", między innymi Rydz-Śmigły, ale wyszli również i ludzie całkowicie oddani socjalizmowi, wśród nich Adam Próchnik, Jaracz, Drobner.

W „kosmopolitycznym" Lwowie, jak mówiono przed pierwszą wojną światową, grupy postępowej młodzieży rozmaitych narodowości współpracowały ze sobą. Grupa socjalistycznej młodzieży ukraińskiej zbierała się w tylnej salce knajpy na „Gródku", wprost naprzeciw „Kopytkowego", tam, gdzie dawniej, gdy jeszcze istniał tramwaj konny, zbierali się woźnice tramwajowi dla wypicia kwaterki wódki. Rej wśród młodzieży ukraińskiej wodził Chmielewski. O Komunie Paryskiej po ukraińsku wykładał Stanisław Baczyński.

W warsztacie krawieckim ojca „Białego" pracowało kilku czeladników żydowskich. Nauki Dmowskiego mimo działalności endeckiej „Teki" jeszcze nie bardzo rozpowszechniły się we Lwowie. Zjawisko antysemityzmu nie było nagminne, to prawda, ale niewielu majstrów katolickich odważyło się zatrudnić u siebie innowierców. Baczyński ich zatrudniał w czasach kryzysu. Pochodzili przecież z zaboru rosyjskiego, uciekli jako przestępcy polityczni, anarcho-socjaliści. We Lwowie wydawali swój żargonowy tygodnik. „Biały" uczył ich języka polskiego. Od nich nauczył się czytać i pisać w żargonie. Nawet deklamował wiersze żargonowego poety amerykańskiego, Rosenfelda. Pierwsze artykuły, pisane jeszcze na ławie szkolnej, drukował właśnie w tym żargonowym tygodniku. Było to w 1909 roku. Artykuły były pisane jako protest przeciw skazaniu na śmierć hiszpańskiego bojownika o wolność, Franciszka Ferrera.

W tym czasie wśród młodzieży socjalistycznej we Lwowie cieszył się dużym zainteresowaniem Stanisław Brzozowski. Zainteresowanie to wzrosło po ukazaniu się w Stanisławowie *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce*, a jeszcze bardziej po ukazaniu się *Legendy Młodej Polski*, wydanej przez Połonieckiego we Lwowie. Od razu trzeba jednak zaznaczyć, że chociaż wiele dyskutowano na temat socjalizmu specyficznie pojętego przez Brzozowskiego, to jednak nie te sprawy głównie interesowały młodzież. Źródło zainteresowania Brzozowskim tkwiło w czym innym. Brzozowski popularyzował pisarzy i filozofów francuskich, angielskich, włoskich i rosyjskich. Otwierał horyzonty na świat myśli współczesnej, przewietrzał zarówno atmosferę Młodej Polski, jak i atmosferę Wiednia i Berlina, które jak zmora ciążyły w ostatniej dekadzie dziewiętnastego stulecia i w pierwszych latach wieku dwudziestego. Młodzież emocjonowała się nie tyle filozofią „pracy i swobody", głoszoną przez Brzozowskiego, ile filozofią Vieca, poglądami Sorela, Bergsona, Łunaczarskiego, Jamesa, Boutrouxa, Joyce'a, których poznawała z drugiej ręki, właśnie przez Brzozowskiego.

Brzozowski zniewalał do czytania z pierwszej ręki i do dociekania. Młodzież nie straciła sympatii do Brzozowskiego nawet wówczas, gdy odbywał się nad nim sąd w Krakowie. Całkiem po prostu nie chciała wierzyć. Wtedy właśnie wydała organizacja pracę Brzozowskiego pt. *O „Róży" Katerli* (Żeromskiego). Jednym z najczynniejszych przy doprowadzeniu do skutku tego wydawnictwa był Stanisław Baczyński.

Był to chyba jego ostatni trybut spłacony Brzozowskiemu, gdyż wtedy właśnie wyzwolił się od jego filozofii „pracy i swobody". Baczyński przerzucił się na inną lekturę. Zagłębił się w czytaniu zapomnianego wówczas (jak i dzisiaj)

Maxa Stirnera. Książka Stirnera *Der Einzige und sein Eigentum* stała się dla Baczyńskiego nieodstępnym towarzyszem. W tym czasie uczył się języka rosyjskiego na Dostojewskim i Czechowie.

Na terenie uniwersyteckim spotykaliśmy się na seminariach profesora Kazimierza Twardowskiego. Czytało się wprawdzie Kartezjusza, ale dyskusje sięgały poprzez Leibnitza, materialistów francuskich, Kanta, Macha, Avenariusa, Bergsona, Boutroux, James'a. Profesor uważał nas za zaawansowanych studentów i powierzał nam recenzje dzieł Bergsona, Boutroux, James'a i in. Recenzje te zamieszczał w *Ruchu Filozoficznym* (1911—1914).

W stosunku do prof. Twardowskiego zachował Baczyński aż do końca życia wdzięczność za to, że nauczył ładu w porządkowaniu wiedzy filozoficznej. Zarzucał mu jednak, że jest eklektykiem i że nie posiada odwagi dociągnąć myśli do końca. Gdyby ją dociągnął, musiałby przejść na pozycje materialistyczne, a przed tym profesor się bronił. Baczyński nie uznawał autorytetu profesora. Nie uznawał w ogóle żadnych autorytetów. Ten rys charakteru, który wyniósł zresztą z domu rodzinnego, pogłębiła jeszcze bardziej lektura Maxa Stirnera. Poglądy swoje wyrażał dość ostro, niemal zjadliwie. Jego krytyczne uwagi niewątpliwie nie zawsze były słuszne, ale zawsze zaskakiwały jakimś argumentem, na pozór nieistotnym, który zmuszał jeśli już nie do przyjęcia jego tezy, to przynajmniej do rewizji i pogłębienia własnego sądu. Nie silił się co prawda na oryginalność, ale dbał o to, by w każdej sytuacji zachować swą niezależność. Ta dążność do zachowania maksymalnej niezależności pozostała mu do końca życia.

Jeszcze długo przedtem, nim Boy-Żeleński rozpoczął swój proces „odbrązowiania", Baczyński jako student, członek stowarzyszenia socjalistycznej polskiej młodzieży akademickiej „Życie", w odczytach i dyskusjach atakował polską literaturę i wszystkie uznane i nie uznane świętości, wyhodowane przez literaturę. Uważał, że w okresie rozbiorów literatura polska powinna się „wyzwolić" od roli reprezentanta tylko w jakiejś fikcji istniejącego rządu polskiego. Dotychczas spełniała rolę ambasady tego nie istniejącego rządu, a przez to zajęła się doraźnymi, codziennymi sprawami tej fikcji. Zadaniem literatury jest natomiast odzwierciedlać życie całego narodu i być wyrazem jego dążeń. Zamiast służenia społeczeństwu usiłowała literatura reprezentować nie istniejący rząd polski. Od tego musi się literatura „wyzwolić". Z taką samą pasją zwalczał tezę „sztuka dla sztuki". Zwalczał jednocześnie powieść tendencyjną *(roman à thèse)*, której reprezentantem był wówczas Jeske-Choiński. Dużo później w rozmowach na ten temat wskazywał, że chociaż powieść Szołochowa *Cichy Don* może spełniać rolę polityczną, to jednak nie jest ona powieścią o narzuconej tendencji, jest odzwierciedleniem prawdy życiowej. To samo mówił o Kruczkowskiego *Kordianie i chamie*, to samo wreszcie o *Płomieniach* Brzozowskiego, które jednak uważał za powieść bardzo słabą pod względem konstrukcji. Do Żeromskiego odnosił się z niechęcią za sentymentalny liryzm i za to, że natworzył masę „bastardów" Kordiana, którzy stają wobec pierwszej przeszkody i boją się ją przekroczyć. Jak kury, które nie zdecydują się przekroczyć zakreślonego wokół nich kredowego koła, tak i bohaterowie Żeromskiego nie zdobędą się na czyny, które by wyobcowały ich z ciasnego środowiska. Tę samą ocenę bohaterów Żeromskiego, co Baczyński, dał zresztą i inny jeszcze krytyk okresu sprzed 1914 r. — Ostap Ortwin. W dyskusjach

na temat stosunku literatury i sztuki do życia powoływał się Baczyński na Lwa Tołstoja.

W tym czasie pisywał Baczyński artykuły do *Prawdy* Świętochowskiego. Często używał (również i później) pseudonimu Adam Kersten.

Czy dyskusje w *Życiu* i artykuły w *Prawdzie* utrzymane były całkowicie w duchu marksistowskim? Raczej należy wątpić. Aczkolwiek było to po rewolucji 1905 r., to jednak klimat, w jakim wyrastał socjalizm w b. zaborze austriackim, nie sprzyjał temu. Baczyński brał udział w demonstracjach robotniczych, w walce o prawo wyborcze, w walce przy wyborach do parlamentu, pracował oświatowo wśród młodocianych robotników i w związku zawodowym metalowców, stykał się z zarubieżnymi działaczami rewolucyjnymi rozmaitych partii, z anarcho-socjalistami i syndykalistami. Był socjalistą, materialistą, internacjonalistą w całym postępowaniu. Był oczytany. Na pewno czytał *Czto diełat'*, ale nie można powiedzieć, że był marksistą. Brał z marksizmu wszystko, co rewolucyjne. Raczej należało się obawiać, że może wpaść w anarchizm aniżeli w rewizjonizm bernsteinowski.

Wybuchła wojna.

Straciłem go z oczu na kilka lat, gdyż i sam byłem wzięty do wojska.

Spotkałem go znowu, i to zupełnie przypadkowo, w Krakowie pod koniec grudnia 1918 r., gdy wracałem z Rosji. Był w mundurze oficerskim. Zdziwiłem się. Znałem przecież jego poglądy antymilitarystyczne, jego postawę wobec wszelkiego rodzaju autorytetów. Nie wierzyłem, by sobie mógł dawać radę w tym środowisku.

W jakiejś księgarni na Rynku, przy półce z nowymi wydawnictwami opowiedziałem mu, skąd wracam i co tam robiłem. Słuchał mnie długo. Wypytywał o nastroje ludu rosyjskiego, o przebieg wydarzeń podczas Rewolucji Październikowej. Czy naród rosyjski dorósł do rewolucji socjalnej.

— I my to zrobimy — zakończył — zaczekaj.

Poszliśmy do Michalika na ciastka. Takich nie jadłem od 1914 roku. Opowiadał o sobie. O tym, że służył w legionach, że ma dosyć tego, że opracowuje *Historię Literatury Polskiej,* że uczy się języka hiszpańskiego. Rozstaliśmy się rozmawiając o Williamie James'ie, tym — jak mówił Baczyński — nieuku, który filozofię sprowadził na drogę codziennej praktyki życiowej, co niewątpliwie pomogło do podniesienia poziomu drobnomieszczaństwa amerykańskiego, ale i przyczyniło się do upadku nauk humanistycznych.

I znowu minęły lata. Dowiadywałem się o nim z prasy. Czytałem jego książki i artykuły, jego filozoficzno-literackie *Opowiadania o szczęściu i cnocie,* jego *Sztukę walczącą* i *Sytego Parakleta i głodnego Prometeusza.* Zajęty pracą zawodową, z daleka od stolicy, nie szukałem spotkania.

Tak trwało do 1931 r. Zetknęliśmy się w Warszawie za pośrednictwem jego syna, Krzysztofa, który był uczniem gimnazjum im. Stefana Batorego, gdzie uczyłem języka francuskiego. Wkrótce zaprzyjaźniliśmy się znowu. Zamieszkaliśmy w tym samym domu przy ulicy Wiktorskiej. Mieliśmy czas na rozmowy, dyskusje i dzielenie się wspomnieniami.

Dużo opowiadał o powstaniu na Śląsku. Od grudnia 1920 był szefem Wydziału Organizacyjnego przy Sztabie Dowództwa Obrony Plebiscytu. Była to organizacja społeczna. Ona to przygotowała III powstanie śląskie. Wkrótce po przybyciu porucznika Baczyńskiego na Górny Śląsk organizacja rozrosła się

i w niedługim czasie liczyła 30.000 ludzi. Tego rodzaju sukces porucznika o socjalistycznych przekonaniach, i to sukces zdobyty wśród robotników, był przyjęty przez środowiska wojskowe z mieszanym uczuciem. Prócz zadowolenia z postępu powstania wywołał zazdrość wielu podwładnych oficerów i obawy wśród „pułkowników". Doszło do starcia między Baczyńskim a Miedzińskim. Baczyński narzekał, że zamiast pilnować tego, co się dzieje na Śląsku, wojskowi myślą o obszarnikach na Wschodzie, a zamiast oprzeć się na robotnikach śląskich, władze wojskowe nawiązują kontakty z takim łotrem, jak słowacki ksiądz Hlinka. Przy tej okazji powiedział Miedzińskiemu swoim zwyczajem parę zjadliwych uwag. W tej sprzeczce miał po swojej stronie Wieniawę Długoszowskiego, a nawet i Sławka. Wkrótce jednak rzecz stanęła przed samym Piłsudskim. Baczyński rzucił parę cierpkich uwag „samemu wodzowi". W rezultacie złożył „mundur i szablę". Nie uznał autorytetu wodza, tak jak nie uznawał żadnych autorytetów, żywych czy martwych.

Nie należał do tych, co to „wiernie stoją u boku wodza pomimo wszystkich oporów i skrupułów". Niejednokrotnie mówił, że zawiódł się na służbie legionowej. Co do prawdziwej postawy „wodza" nie miał żadnych złudzeń. Znał ją jeszcze z lat przedwojennych. Poznał ją we Lwowie za czasów sztubackich na wieczorze dyskusyjnym, który sam organizował, na tzw. „wieczorze trzech brodaczy", gdyż przemawiali tam Piłsudski, Kulczycki i późniejszy redaktor *Izwiestii*, Zaleski, z których każdy nosił w tym czasie pokaźny zarost. Było to po aneksji Bośni i Hercegowiny przez Austrię. Wiedział, że „wódz" po odzyskaniu niepodległości nie będzie walczył o socjalizm. Tego się więc po „wodzu" nie mógł spodziewać. Spodziewał się natomiast, że po wybuchu Rewolucji Październikowej w Rosji prędzej czy później da o sobie znać proletariat zarówno niemiecki, jak i zachodnio-europejski i że za nimi pójdzie również i proletariat polski. Najbardziej irytowało go to, że proletariat paryski w 1919 roku, w dniu 21 lipca nie poparł w należyty sposób odezwy międzynarodówki komunistycznej wzywającej do strajku protestacyjnego przeciw interwencyjnej wojnie aliantów w krajach walczących o socjalizm. Mówił jednak, że proletariat tych krajów nie zdobył takiego doświadczenia, jak proletariat rosyjski w 1905 r.

Był stale *au courant* międzynarodowego ruchu robotniczego dzięki starej przyjaźni, która go łączyła z Niedziałkowskim i Wasilewskim (ojcem Wandy), wtenczas redaktorem *Niepodległości* i kierownikiem Biura Najnowszej Historii. Śledził z dużym zainteresowaniem powojenny ruch społeczno-literacki we Francji. Interesowali go Barbusse i Panait Istrati, Lefebvre, cała grupa „Clarté" i cała grupa *Nouvelle Revue Française*. Doceniał również surrealistów, ale obawiał się, że ich wpływ może doprowadzić w literaturze do zwycięstwa szczegółu i formy. Uważał, że technika surrealistyczna daje literaturze potężną broń wyrażania skomplikowanych tez filozoficznych przy pomocy niemal elementarnych symboli. To jednak oddali literaturę od szerokich mas, przyczyni się do wytworzenia pewnego elitaryzmu. Baczyński głęboko tkwił w filozofii i rozczytywał się w najnowszych dziełach z dziedziny psychologii. Wówczas takim bożyszczem snobów warszawskich był szwajcarski psycholog, K. G. Jung, głoszący intrawertalną i ekstrawertalną analizę i dopatrujący się w legendach i mitach ludowych symboli przeżyć ludzkich. Baczyński kpił z tej nowej mitomanii.

W tym czasie przyjaźnił się Baczyński z profesorem Zieleńczykiem. Mały, czarny, nieco łysawy pan o wysokim, otwartym czole, łyskając okularami pochylał nieco głowę, kiedy wysoki, chudy, jasny blondyn szorstkim głosem, rzucając greckie cytaty, dowodził, że Arystoteles w *Polityce* był prawdziwym realistą, gdy sprzeczał się z poglądami Platona, wyrażonymi w *Republice*, na temat przyczyn rewolucji. W państwach rządzonych oligarchicznie rewolucja, według Arystotelesa, wybucha najczęściej wówczas, gdy inna oligarchia, powstała wewnątrz rządzącej oligarchii, staje się dosyć silna, by się zdobyć na rewolucję. Baczyński uważał ówczesną Polskę za kraj, który mimo demokratycznych pozorów był rządzony oligarchicznie. Porównywał „przewrót majowy" do tego właśnie rodzaju oligarchicznej rewolucji w obrębie innej oligarchii.

Był to właśnie okres dochodzenia do władzy hitleryzmu w Niemczech. Nic więc dziwnego, iż rozmowy schodziły może zbyt często na ten temat, zwłaszcza że i do Warszawy dochodziły odgłosy tego ruchu. Przeciwstawiał się poglądowi, że ruch hitlerowski jest ruchem drobnomieszczaństwa niemieckiego. Uważał, że kierują nim baroni przemysłowi. Do Baczyńskiego, który zajął zdecydowane stanowisko w sprawie ekscesów części młodzieży akademickiej, przywarł przydomek „Baczyłes". Śmiał się z tego. „Powieszą nas kiedyś" — mówił do mnie i do Zieleńczyka.

Widział niebezpieczeństwa faszyzmu i hitleryzmu. „Faszyzm nie może żyć bez podbojów i wojen" — mówił. Wojna domowa w Hiszpanii emocjonowała go. Partycypował w zbiórkach dla ochotników wyjeżdżających do Hiszpanii. „Sam ruszyłbym tam, ale jestem za stary. A zresztą — Krzysztof." O ile wiem, to i Krzysztof wraz z moją córką czynnie współdziałali w tych zbiórkach. Mieli wspólnych znajomych i przyjaciół, którzy wyruszali do Hiszpanii. Był to również okres krystalizowania się poglądów i przyjmowania wyraźnej postawy wobec rzeczywistości już nie tylko w szerokim świecie, ale i wobec najbliższej rzeczywistości polskiej.

Niepokoił się o los młodzieży. Uważał, że najlepsza młodzież tworzyć będzie organizacje socjalistyczne podobne do tych, jakie istniały przed pierwszą wojną światową, a więc organizacje związane z wszystkimi postępowymi partiami politycznymi, jednakże niezależne od żadnej. Ucieszył się, kiedy się dowiedział, że i jego Krzyś pracował w takiej organizacji, że organizacja ta współpracowała z młodzieżą komunistyczną, zwłaszcza podczas wyborów do Warszawskiej Stołecznej Rady Miejskiej. Stanisław był zadowolony z syna. Z zażenowaniem pokazywał mi — a czasem i sam czytał — zeszyty jego wierszy.

Zdaje się, że nadszedł już czas, aby ściśle określić, kogo nazywamy „legionistą", zwłaszcza że i do Baczyńskiego w pewnej mierze przywarła nazwa „legionisty", dlatego tylko, że w czasie I wojny walczył w legionach. Nazwa „legionista" nabrała u naş jeszcze przed drugą wojną światową pejoratywnego znaczenia nawet w środowiskach mieszczańskich. Przez tę nazwę rozumiano oligarchię, która obsiadła wszystkie najważniejsze pozycje społeczne i polityczne oraz najbardziej lukratywne stanowiska. Baczyński do tych „legionistów" nie należał. Przeciwnie, czuł do nich odrazę. Mówił z pogardą: „oni". Nie bywał u nich i nie komunikował się z nimi. O tym, jak wszelkie ich awanse traktował, świadczy fakt, że gdy w jakiś czas po śmierci Piłsudskiego przysłano mu order za zasługi w czasie powstania śląskiego, udekorował nim swego pieska Daniłę.

Z najwyższym oburzeniem przyjął fakt zagrabienia Zaolzia wespół z Niem-

cami. „Za kieliszek wódki sprzedali Polskę — mówił — zobacz, jak wygląda mapa Polski po zajęciu Czechosłowacji, a taki wódz, jak Śmigły-Rydz, nadaje się chyba do parady, a nie do wojny. Z takim przeciwnikiem Niemcy dadzą sobie szybko radę."

Pamiętny był pogrzeb Andrzeja Struga, z którego Baczyński wrócił w najwyższym stopniu oburzony. Zebrała się tam najbardziej wartościowa i najbardziej czynna i postępowa inteligencja polska, przybyli jednak również i przedstawiciele stojącej u szczytu oligarchii. Był to okres walki z „żydo-komuną" i masonami. Na porządku dnia stały sprawy masońskie. Ktoś z tych oligarchów, chyba nie znający jego niezależnego charakteru, zaproponował mu, że go wprowadzi do loży. A gdy włoży fartuszek, to mu łatwiej będzie i w życiu. Baczyński powiedział mu wówczas po prostu, aby się odczepił i że nie ma czasu na takie głupstwa. Dopiero w domu wylał całą żółć. Ktoś śmiał „ułatwiać" mu życie za cenę wyzbycia się własnej osobowości.

Z prac literackich oczywiście żyć nie mógł. Zarabiał na życie wykładami w wileńskiej szkole dziennikarskiej, odczytami, a w pierwszym rzędzie pracami zleconymi, które otrzymywał od znajomych zatrudnionych w rozmaitych instytucjach. Jedną z nich było źródłowe opracowanie powstania śląskiego na zlecenie (Wasilewskiego) Biura Historycznego. Ostatnią pracą było zestawienie stosunków dyplomatycznych polsko-litewskich. Pracę tę otrzymał zdaje się z Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Po udziale w Zjeździe Literatów we Lwowie nie otrzymywał już nawet i tych prac.

Wiele czasu poświęcał lekturze angielskich i amerykańskich powieści kryminalnych. Napisał o nich książkę. Lecz nie poprzestał na tym. Robił zapiski na tematy winy i kary oraz faktury tych powieści niemal do końca życia. Cenił niektóre z tych powieści za to, że autorzy ich niemal bezwiednie odzwierciedlali w sposób realistyczny środowiska rozmaitych klas społecznych.

Głównie jednak interesował się literaturą rosyjską i radziecką. Widział, szczególnie w twórczości Szołochowa, Babela, Pasternaka, Awerczenki, A Tołstoja — tendencje do realistycznego ujęcia rzeczywistości. A. Tołstojowi zarzucał, że ucieka od teraźniejszości.

Wygłaszał odczyty o literaturze radzieckiej w sali. Tow. Higienicznego na Karowej. Wykładał literaturę radziecką w wileńskiej szkole dziennikarskiej, dokąd wyjeżdżał raz w tygodniu na dwa dni. Mówił, że nie może, niestety, wykładać tak, jakby chciał, ale i to, co wykłada, wywołuje uwagi ze strony rektora, który go uprzedził, że może go nie zaangażować na rok następny. I istotnie w 1937 lub 1938 r. przestał tam wykładać.

Zaczął wydawać w Warszawie (Bagatela 10) *Wiek Dwudziesty* oraz *Europę*.

W ostatnim roku życia pracował bezustannie nad swoją książką *Rzeczywistość i fikcja*. Niewiele o tej książce powiedział p. Andrzej Kijowski, ale to, co powiedział, wystarczy, aby zainteresować nie tylko szeroką publiczność, ale i naszych literatów oraz zachęcić krytyków literackich do jej poznania. Książka była gotowa do druku już w maju 1939 r. W przyjęciu książki przez wydawnictwo pomagała mu m.in. Wanda Wasilewska. W czerwcu czytałem już arkusze korektorskie. Do 27 lipca 1939 nie znalazła się jednak jeszcze na półkach księgarskich. Cały nakład, z wyjątkiem chyba bardzo nielicznych egzemplarzy, uległ zniszczeniu przez najeźdźcę.

Rozstałem się na zawsze ze Stanisławem Baczyńskim w pierwszych dniach

lipca 1939 r. Był bardzo chory. Prosił, bym zaopiekował się Krzysztofem. Wyjechałem do chorej matki, przy której musiałem przez pewien czas pozostać. Umarł 27 lipca. Nie byłem nawet na pogrzebie. Krzysztofa widziałem ostatni raz na dzień przed wybuchem powstania.

Czy można o Baczyńskim powiedzieć, że „nie wiadomo, ile w nim było żołnierza i działacza, ile zaś pisarza"? Pytanie dość zaskakujące, a jednak charakterystyczne.

Niestety, nasza generacja, to jest generacja Baczyńskiego, miała to nieszczęście, że musiała wojować i to wojować w rozmaitych formacjach. Każdy iksty mężczyzna był przez pewien czas żołnierzem. Czy z tego jednak wynika, że każdy z tych wojujących miał upodobania żołnierskie i z własnej pilności studiował Clausewitza?

Nasza generacja miała jednak to szczęście, że była generacją Wielkiej Rewolucji Październikowej i wszystkich ruchów społecznych, politycznych, kulturalnych, artystycznych i filozoficznych, które wypłynęły z tej rewolucji. Każda ypsylonta kobieta i każdy iksty mężczyzna brali udział w takim czy innym przejawie tego wielkiego ruchu o znaczeniu światowym, wielu nawet zginęło śmiercią bohaterską. Czy każdy jednak był „działaczem"?

Baczyński był pedagogiem i literatem, lubił filozofować, jeśli ktoś chciałby, to tak określić. Jak filozof i literat patrzył na wszystko, co się wokół niego dzieje, i jak filozof i literat wyciągał z tego wnioski. Ale na tej podstawie nie można powiedzieć, że Baczyński był „outsiderem", eskapistą, czy też neurotykiem, który na skutek jakichś sprzeczności między tym, w co wierzy, a tym, co widzi, „chronił się w literaturę w okresach najburzliwszych". Przeciwnie. W okresach najburzliwszych, a m. in. w 1920, był Baczyński na froncie w powstaniu śląskim, a nie na Wschodzie. Podczas Berezy i Ozonu wykładał literaturę radziecką, wydawał *Wiek Dwudziesty* i *Europę* — i pisał swoją *Rzeczywistość i fikcję*, o której p. Kijowski twierdzi, że „stanowi najpełniejszy chyba wyraz marksistowskiej krytyki w dwudziestoleciu międzywojennym".

Prawda, Baczyński był istotnie człowiekiem trudnym w pożyciu. Rąbał prawdę, dbał o swoją niezależność. Jadowite jego uwagi niejednego mogły upokorzyć, nie wchodził z nikim w konszachty, nie dbał o korzyści osobiste, kpił z „fanfaronady" i „bohaterstwa". Toteż niewielu go lubiło.

Wyrażał myśli jasno i nie silił się ani na kwiecisty, ani też na uczenie zagmatwany styl. Wynikało to z jego postawy jako człowieka. Pragnął, by go rozumiano. Toteż trudno się zgodzić z cenzurką (zbyt pochopną chyba) p. Andrzeja Kijowskiego, który twierdzi, że „Baczyński jest autorem kilku ciemnych i pokrętnych książek i kilkudziesięciu zdań, które powinny się znaleźć w notatniku każdego krytyka".

Przeczytałem to zdanie kilkakrotnie. Zdaje mi się, że wkradły się tam błędy drukarskie: zamiast „ciemnych" powinno chyba być „cennych", zamiast „pokrętnych" — „pożytecznych". To wyjaśniałoby chyba cel całego artykułu.

A jeżeli już mowa o Baczyńskim jako „zapomnianym krytyku" dwudziestolecia, to czy nie byłby właściwy czas, aby wydobyć na światło dzienne innego jeszcze „zapomnianego krytyka" tego okresu, a mianowicie Leona Piwińskiego, ale to już chyba zadanie pracowni profesora Juliana Krzyżanowskiego.

Edmund Semil

Zbigniew Żabicki

SUMMA KRYTYKI*

1

„Wyznać należy, iż dotąd nie mieliśmy żadnej prawie krytyki" — napisał w roku 1818 Stanisław Kostka Potocki. I tak zaczęła się ta zabawa, najrozkoszniejsza, najbardziej nieodpowiedzialna i najbardziej odpowiedzialna ze wszystkich. Zaczęła się bardzo dostojnie i godnie: od wypieszczonych mów pochwalnych, pod wysokimi auspicjami myśli obywatelskiej. Krytyka nasza rodzi się pod patronatem Towarzystwa Przyjaciół Nauk jako krytyka „uświetniająca", oficjalna, obdarzona od razu wysoką sankcją społeczną. Odpowiednio do tych okoliczności kształtuje się jej ton i jej metody. „Te jedynie dzieła wartymi są krytyki, które zasługują na pochwałę" — powiada w r. 1811 St. K. Potocki. Tak sądzi pseudoklasyk, lecz nie inaczej mniema i prekursor romantyzmu. „Nie masz w naszej literaturze wybujałości, co by nożyc krytyki potrzebowała, woła raczej o prostowanie i podparcie" — mówi w r. 1818 Kazimierz Brodziński. Innych założeń nie można było przyjąć, skoro pomoc literaturze traktowano bezpośrednio jako pomoc krajowi. „(...) Takimi są zasady krytyki, że ją bodźcem do wydoskonalenia ludzi żyjących w społeczności nazwać można" — to jeszcze raz Stanisław Kostka Potocki.

„Obywatelską" koncepcję artysty interpretowano zrazu bardzo dosłownie. Poeta stawał się wielki, gdy dobrze spełniał rolę uświetniacza różnych uroczystości narodowych. „Wszystkie za życia Kochanowskiego ważne w Polszcze zdarzenia naznaczone są rytmami jego już to w łacińskim, już w polskim języku" — tak uzasadniał wysoką ocenę twórcy *Satyra* J. U. Niemcewicz. Otóż pierwsza rewolucja, jakiej dokonał romantyzm w zaczątkowym okresie swego rozwoju, polegała paradoksalnie na — chwilowym oczywiście — naruszeniu tego kanonu „misji obywatelskiej". To nie tylko sprawa bajronicznej pozy, której patos społeczny wyrażał się poprzez pozorną negację związków

* *Polska krytyka literacka 1800—1918*. Materiały. Pod red. J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1959. PWN. T. I pod red. J. Krzyżanowskiego oprac. J. Krzyżanowski, Z. Libera, E. Warzenica; str. 467. — T. II pod red. Z. Szmydtowej oprac. M. Grabowska, M. Straszewska przy współpracy A. Smoleńskiej; str. 542. — T. III pod red. J. Krzyżanowskiego oprac. J. Kulczycka-Saloni S. Frybes przy współpracy J. Detki, T. Garnysz, H. Ładyki i Cz. Maciejewskiej; str. 571 — T. IV pod red. J. Z. Jakubowskiego oprac. B. Borkowska, H. Kirchner-Ładyka, A. Lam, A. Reykowska, J. Rohoziński, J. Rurawski, J. Rytel; str. 450.

artysty i jego *porte-parole* ze społecznością. To również problem romantycznej aprobaty dla rewizjonizmu w historii (dyskusja o demaskatorskich powieściach Aleksandra Bronikowskiego), to przede wszystkim fakt, iż romantycy pierwsi zrozumieli, że utwór literacki wyraża stosunek poety do świata nie tylko *explicite*, lecz także w sposób pośredni. Oni pierwsi utorowali u nas drogę wielkiej metaforze. Bo przecież wielką metaforą (oczywiście, nie wyłącznie) były Mickiewiczowskie *Sonety krymskie*, w których klasycy *pur sang* widzieli tylko zlepek barbaryzmów, dziwolągów i nielogiczności językowych, natomiast ludzie usposobieni nieco mniej purystycznie — jak Franciszek Salezy Dmochowski — potrafili dostrzec co najwyżej „poetę mocno uderzonego obrazem niezmierzonych gór, lodem i śniegiem okrytych".

Jak na Dmochowskiego, było to i tak bardzo wiele. Albowiem wszelkie nowatorstwo językowe (oczywiście poza homeryckimi złożeniami epitetów — te dopuszczała wielowiekowa tradycja) stanowiło dla klasyków grzech śmiertelny nie tylko przeciwko literaturze, ale w ogóle przeciwko całemu ich sposobowi myślenia. Ci, którzy patronowali początkom naszej krytyki, byli przekonani, że posiedli prawdę absolutną; a konwencje literackie, również najdrobniejsze szczegóły aparatury stylistycznej, wydawały się im nienaruszalnymi składnikami tej prawdy, przybierały pozór takiej samej trwałości, jaka jest atrybutem zasad logicznych. Nawet wówczas, gdy poczęło torować sobie drogę historyczne spojrzenie na proces rozwoju konwencji, nawet i wtedy sądzono, że to, co raz zdobyte, uzyskuje walor nienaruszalności; trzy jedności dramatu wydawały się dorobkiem ludzkości równie trwałym, jak odkrycie Ameryki. „Romantyczność nie lubi podziału sztuk teatralnych na akty i sceny i znosi je. Jest to, prawda, nowością, ale bez żadnej zalety, bo zapewne mularza zacierającego dawne po murach napisy nikt wynalazcą nie nazwie" — pisał w roku 1819 Jan Śniadecki. Otóż to: napisy trwają, dopóki trwa mur; konwencje literackie, dopóki trwa cywilizacja; prawa natury, dopóki trwa świat.

Pseudoklasyczny system myślenia miał na początku tę wyższość nad romantycznym, że wydawał się systemem zamkniętym i spoistym. Miał też za sobą — poza uzasadnieniem „obywatelskim" — jeszcze co najmniej dwie inne sankcje: sankcję naukowości i sankcję (tak!) realizmu. Sankcja naukowości polegała na braku rozgraniczenia pomiędzy krytyką, historią i teorią literatury. Dlatego w tomie I antologii *Polskiej krytyki literackiej* z całą słusznością pomieszczono obok siebie napastliwe pamflety Mickiewicza, mowy pochwalne z Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fragmenty z poetyki Euzebiusza Słowackiego i *Rozprawę o metryczności* Elsnera. To pseudoklasyczne pomieszanie różnych, dziś mniej lub bardziej wyodrębniających się specjalizacji zakładało się na szczególnej teorii aktu twórczego i percepcji estetycznej. W tej epoce nie dokonało się jeszcze u nas rozgraniczenie pomiędzy poznawczą, etyczną i estetyczną władzą umysłu: natchnieniem rządził rozum. W praktyce konkretnych sądów pseudoklasycyzm stał się najosobliwszą w dziejach literatury poetyką, która *explicite* opowiadała się przeciw wyobraźni artystycznej. „Ze wszystkich władz duszy ludzkiej — pisał Śniadecki — imaginacja jest najdzielniejszą, ale też bez wędzidła najniebezpieczniejszą i najszkodliwszą."

Imaginacja była „szkodliwa" zwłaszcza wówczas, gdy zdawała się naruszać

.rystotelesowską zasadę *mimesis*. Pseudoklasycy uważali się za realistów; ale akżeż wyglądał ten ich realizm! Śniadecki gnębił romantyków postulatem aiwnego i dosłownego odbicia rzeczywistości; nie rozumiał, że świat przedawiony w dziele tylko *per analogiam* odtwarza świat rzeczywisty. „Mógłbym ę spytać romantyków — wołał — czy rozmowa z diabłem, przestawanie czarownicami, chodzenie upiorów jest obrazem natury i dzisiejszego towazystwa?" Tak, tak: paradoksy Mrożka i „kukły" Becketta — sąż one „obraem dzisiejszego towarzystwa"?!

„Świat" pseudoklasyka, świat odbijany przez literaturę, ujęty jest — jak literatura sama — w zespół sztywnych i raz na zawsze obowiązujących onwencji. „Król — piszą X-owie o bohaterze *Barbary Radziwiłłówny* — odowiada krócej, zwięźlej, żywiej, tak jak młodszemu i kochającemu przyoi." „Aktorowie nasi (...) — czytamy w recenzji *Ludgardy* Kropińskiego — iech swe jesta coraz bardziej wyrabiać starają się. Niech się ich uczą, przeiądając pilnie rysunki starodawnych posągów i obrazy wielkich mistrzów." tamtąd nauczą się przede wszystkim naiwnej fizjognomiki: „Zła żądza (...) na warzy się zdradza, chociaż ją rozum pragnie zataić" — poucza jeszcze w 1834 oku Brodziński.

Świat pseudoklasyka, taki, jaki może być wyinterpretowany z reguł Aryotelesa (dopiero Walenty Chłędowski spróbuje w roku 1830 udowodnić, że rystoteles sprzyjałby romantykom), jest światem w spoczynku, światem ieratycznym, zastygłym w bohaterskim geście lub upozowanym w scenie astoralnej. „Dzieje nasze między europejskimi są najmniej tragiczne. (...) aród polski jest, że tak rzekę, szczególniej romansowym. (...) Zdarzenia zaem z historii naszej (...) nie mogą wzniecać ani nagłego duszy wstrząśnienia, ni przerażać gwałtownie umysłu. Zająć je tylko zdołają boleśnie i czule: kutkiem ich nie okropność, ale litość i łzy będą." Oto słowa warszawskiego seudoklasyka o polskiej historii, wypowiedziane — po upadku Księstwa Varszawskiego! — z okazji *Barbary Radziwiłłówny*.

2

Ten obraz krytyki pseudoklasycznej wyjaśnia, dlaczego przełom romantycz-y stał się splotem paradoksów. Romantyzm, ów najbardziej „obywatelski" naszych kierunków literackich, startował przy pozornym ograniczeniu pocia misji społecznej; wydawał się zrywać z realizmem; dokonywał chwilowej ezintegracji kryteriów naukowych i estetycznych. Śniadecki wierzył w jedość „nauki" i „smaku"; Mickiewicz pisze prowokacyjnie: „Pan Ordyniec, teotyk, mając za sobą dykcjonarz i gramatykę, podkreśla prowincjonalizmy b nieszlachetne wyrażenia Trembeckiego; my, parafianie, w sporach, które nak tylko rozstrzyga, zdajemy się raczej na autora *Zofiówki*". Wbrew tym pozorom właśnie jednak krytyka romantyczna stała się u nas pierwszym okaem krytyki n a u k o w e j, ponieważ odwołała się nie do statycznego, lecz dynamicznego i h i s t o r y c z n e g o obrazu świata.

Myślenie historyczne było śmiercią klasycyzmu. Zmienia się świat, wraz nim zmieniają się formy świadomości, a więc i reguły literackie. Taka jest iteratura, jaka jest epoka, która ją zrodziła. Nawet pseudoklasycy zaczynają ytać Herdera i panią de Staël. „Czyliż różność przedmiotów — zgłasza już

w roku 1816 swe niepokoje »X« (może F. Morawski?), rozważając uro *Hamleta* — różność klimatów, różność natury jeniuszów, wolność myślen: nareszcie stopień imaginacji poetycznej ludów żadnego nie ma mieć wpływ na kierunek i formę tworów poetycznych?" „(...) Za odmianą uczuć, chara teru, opinii narodowych zachodzi odmiana w samej poezji, która najpewnie szym bywa znamieniem wiekowego usposobienia ludów" — poucza w rok 1822 Mickiewicz. W trzy lata później powtórzy podobną opinię już i pseud klasyk Dmochowski. Myślenie historyczne łączy się w sposób konieczny z g netycznym: „Obecny bowiem stan społeczeństwa nie jest dziełem jednej chwi ale skutkiem całej przeszłości (...). Tak więc zaród wszystkiego w upłyniony kryje się wiekach, a powinnością dziejopisa jest bystrym śledzić go okier ażeby z przeszłości teraźniejszość wywinąć i wyjaśnić". Ostatni cytat poch dzi z wypowiedzi Tytusa Dzieduszyckiego (1825); zdania te padły w dyskus o romansie historycznym, która odegrała ogromną rolę w kształtowaniu s romantycznego światopoglądu.

Sposób myślenia epoki przełomu romantycznego ma raczej odcień Sche lingiański niż Heglowski. Pierwsi krytycy romantyczni nie posługują się jes cze kategorią instrumentalizmu, nie uważają, iż działania ludzkie są narz dziem, które toruje drogę konieczności. Mochnacki zakłada istnienie dwóc biegunów: wolnej woli i fatalizmu Opatrzności; jednostka postępuje w sposó indeterministyczny, tylko proces jest zdeterminowany. „Człowiek działa, ja chce; z woli jego rodzą się wszystkie fenomena dziejów, a jednak mimo całą wolność swoję jest w ręku wszechmocnego." Ta teoria wolnej woli stan wiła jednak wówczas — około roku 1830 — konieczny czynnik strukturaln światopoglądu: służyła obronie swobodnej imaginacji twórczej, służyła też id buntu politycznego. Tak zrodziła się wczesnoromantyczna koncepcja tragizm dziejów: działanie ludzkie stało się wreszcie wolne, lecz mogło okazać się bez owocne wobec wyroków Opatrzności, która daje o sobie znać poprzez nakaz szlacheckiego honoru. Stąd wynikł tragizm powstania listopadowego, a Kor dian zatrzymał się przed sypialnią cara.

Historyzm romantyczny zdruzgotał estetyczne kategorie klasycyzmu. Proce ten zaczął się dość nieśmiało, najpierw „od wewnątrz". Śniadecki mniemał, ż w akcie percepcji estetycznej „rozum" i „czucie" są ze sobą zgodne; Brodziń ski rezerwował tę zgodność już tylko dla „piękna", natomiast „przy tym, c jest wzniosłe, rozum i czucie nie są w zgodzie, a właśnie na tej sprzeczność polega cała rozkosz, jaką wtedy czujemy". W ten sposób przywołana z pisn Burke'a i Kanta teoria „wzniosłości" pozwoliła wykorzystać „czucie" jak argument przeciwko klasycznemu „pięknu", pozwoliła więc opowiedzieć si przeciwko dogmatycznemu utylitaryzmowi. Oto jeszcze jeden paradoks roman tycznego przełomu: ten najbardziej utylitarystyczny prąd literacki, któr u najwybitniejszego swego polskiego przedstawiciela — Mickiewicza — dopro wadził (po przesunięciu kierunku natarcia bezpośrednio na płaszczyznę poli tyczną) do zagłady poezji na korzyść publicystyki, startował pod sztandaram walki z utylitarystycznym pojmowaniem zadań literatury!

Rozbijając klasyczną kategorie piękna, historyzm prowadził — trochę, ja później u Taine'a — do kłopotliwych konsekwencji ubocznych. Na przeko pseudoklasykom romantycy poczęli całkiem serio deklarować rezygnację z są dów o charakterze wartościującym. Mickiewicz — przyszły autor pamfletowe

dprawy udzielonej *Krytykom i recenzentom warszawskim!* — pisał w roku 825, iż krytyka „nie stawia wyroku, ale pisze historię sztuki". I na pozór łusznie: jakże można wartościować, skoro każde zjawisko literackie zdeerminowane jest przez swą epokę? Ten problem, jak zobaczymy dalej, ędzie pokutował przez całą historię krytyki; żywotny jest on także dzisiaj.

Jeśli obserwacja krytyczna postępuje po prostu w ślad za historycznym ozwojem literatury, to jako pierwsza, pozorna oczywiście, konsekwencja nazuca się rezygnacja z teorii. Znajdujemy ją u Mochnackiego: „Fenomena czuia i imaginacji są równie niepojęte, jak pierwotne rzeczy przyczyny" — pisze n w roku 1827. Podobnie sądził Schiller, a romantycy — nie tylko Mochacki, także pomniejsi adherenci szkoły, np. W. Chłędowski — głosili za poeą niemieckim minimalizm poznawczy i intuicjonizm w dziedzinie estetyki. Nie ma innego naczynia — mówił Schiller — które mogłoby pomieścić dzieła yobraźni twórczej, poza samą tą wyobraźnią."

W istocie jednak romantyzm miał teorię. Mochnacki, twierdząc, że literatura ie ma „swego uzasadnienia" (w systemie teoretycznym), uderzał po prostu v system teoretyczny pseudoklasyków. Polemizował — za Schellingiem — ich naiwnym realizmem po to, by teoretyczne pojęcie realizmu integrować a nowym gruncie. Sztuka rzeczywiście odzwierciedla naturę — lecz naturę łynamiczną, twórczą, naturę „w stanie działalności". Świat literacki romanyków jest dynamiczny, sztuka pragnie odnaleźć źródła rozwoju. Ale natura est nieświadoma, więc i jej zwierciadło — poeta — musi podzielać tę niewiadomość. „Natura tworzy nie wiedząc o tym. I poeta czasem tworzy nie viedząc o tym, w chwilach uniesienia, wieszczego zapału." Zauważmy to strożne słówko „czasem", które zastrzegało przecież możliwość powrotu lo racjonalistycznej teorii procesu twórczego! I powrót ten dokonał się rzezywiście w późniejszej fazie romantyzmu: „Nie powstawać przeciw rozumovi, ale dążyć ku osiągnieniu harmonii między nim a uczuciem (...) — to povołanie poety dzisiaj!" — napisze w r. 1842 Julia Woykowska.

Na razie jednak irracjonalizm był konieczny, ponieważ „czucie" stawało się ynonimem siły burzącej, siły politycznej. Rozum był dla pokolenia listopadovego rozumem pseudoklasyków i liberałów; „czuciem" kierowali się podchoążowie. Komentatorka Mochnackiego w omawianej antologii, E. Warzenica, łusznie zauważa, iż „w polskich warunkach teza o »produkcyjnej sile« natury niała specjalne znaczenie" — była „równoznaczna z wiarą w możliwość przekształcenia rzeczywistości".

W ten sposób Wallenrod stał się Belwederem. Romantyzm, który na kilka at pozornie oddalił się od misji obywatelskiej, teraz wszystkimi drogami, porzez aprobatę dla porywów imaginacji przeciw zaleceniom „rozsądku", porzez przyjęcie historycznego punktu widzenia na zmienność konwencji literackich — i społecznych, poprzez tezę o ludowym początku wszelkiej sztuki poprzez frenetyczną pochwałę ludu powraca do polityki. „Szkoła romanyczna, wzywając naukowej rewolucji, wzywała i politycznej" — pisze w roku 831 Mochnacki. Ale nie tylko wzgląd na cenzurę sprawił, że zdań tych rytyk nie mógł napisać wcześniej. „Rewolucja naukowa" była konieczną racą przygotowawczą. Praca została ukończona, wybuchła rewolucja polityczna.

Upadek powstania jeszcze bardziej wyjaskrawił polityczny charakter krytyki. Rok klęski domagał się obrachunków; trzeba było odnaleźć sprawców, napiętnować niefortunnych pomocników. Takim niefortunnym pomocnikiem wydawała się przede wszystkim literatura. Jedną ze znamiennych właściwości okresu popowstaniowego jest nowy wybór dróg dojścia do problematyki literackiej. Mochnacki przez filozofię dochodził do literatury, a przez literaturę do polityki; Goszczyński i pisarze bliscy mu duchem zaczynają od spraw politycznych i dopiero później zdobią je niejako w teorie filozoficzne i literackie. Była to epoka tych, którzy, jak pisze Słowacki, „bynajmniej o artystostwie nie myśleli... ważną i okropną tragedią rzeczywistą zajęci".

Krytycy związani z ugrupowaniami demokratycznymi ulegają teraz obłędowi swojskości. Atakują już nie tylko frankofilstwo klasyków, ale i germanomanię romantycznego przełomu. Cały ten kierunek ofensywy miał oczywiście wyraźne źródła ideologiczne. Powstanie zaprzepaściła arystokracja, warstwa narodowi obca; nowe powstanie mógł uratować tylko lud, a zatem pierwszym zadaniem literatury jest wedrzeć się w najgłębsze pokłady życia ludowego, odnaleźć i podsycić tę iskrę rewolucji, jaką jest „pieśń gminna" — „arka przymierza między dawnymi i nowymi laty". „Literatura gminna wypływa z duszy poetów, którzy się wychowali na łonie ludu (...); a przeciwnie, nasza dotychczasowa drukowana poezja wypływa z natchnień pożyczonych" — pisał w roku 1835 Goszczyński. W myśl takich założeń można było bez żenady nazwać Mickiewicza „poetą koteryjnym", „głównym wyobrazicielem strony naśladowczej w nowej poezji polskiej" (Goszczyński), a *Dziadów* część trzecią — właśnie część trzecią! — „dosyć wątłym potomstwem *Fausta*" (Ropelewski). Cóż tam Mickiewicz! Siedział sobie w Rzymie, w Dreźnie, potem w Paryżu, i to w czasach, kiedy — jak wspomina Norwid — „po 1830 całe prawie polskie piśmiennictwo w góry i lasy poszło gminnych poszukiwać podań".

„Obłęd swojskości", zrozumiały jako reakcja ze strony literatury rewolucyjnej i niewątpliwie owocny nie tylko dla rozwoju badań etnograficznych, ale i dla rozwoju myśli politycznej (gminowładztwo!), krył jednak w sobie co najmniej dwa groźne niebezpieczeństwa. Pierwsze — to ryzyko wyizolowania kultury polskiej z pojmowanej w sposób uniwersalistyczny kultury europejskiej; właściwie dopiero Norwid w *Promethidionie* zbuduje teorię „podnoszenia ludowego do ludzkości". Niebezpieczeństwo drugie było bardziej doraźne, ale może i bardziej dla demokratów kłopotliwe. Bo oto do „obłędu swojskości" poczyna się gorąco przyznawać krytyka zachowawcza; ona to powtarza inwektywy demokratów przeciwko romantyzmowi, nadając im jednak sens tradycjonalistyczny. Taki charakter mają wystąpienia Michała Grabowskiego, który swoją ofensywą przeciwko „literaturze szalonej" George Sand, Wiktora Hugo, Balzaka — a ofensywa ta u wielu znalazła posłuch — odciął na długie lata powieść polską od najbardziej żywotnych inspiracji twórczych, a przynajmniej utrudnił jej kontakt z przodującą myślą literacką Zachodu.

Uratował naszą literaturę heglizm. Twierdzenie takie jest oczywiście abso-

ıtyzujące, ale nie ma w nim fałszu. Heglizm krzewił w umysłach przekonanie o zasadniczej jedności procesu historycznego, sugerował nowe pojmowanie stosunku między tym, co narodowe, a tym, co ogólnoludzkie (mimo ż pojęcie misji pełnionej kolejno przez różne narody w sztafecie historii podsuwało także interpretację mesjanistyczną), heglizm wreszcie torował drogę rzekonaniu, iż wszystkie fakty kulturowe stanowią tylko różne przejawy ządzącego w danej epoce „ducha czasu". Toteż krytyka tych lat (Libelt, Kreıer, Dembowski, nawet Grabowski i Majorkiewicz) po raz pierwszy w nazej historii usiłuje opierać analizę zjawisk literackich na ogólniejszej anazie faktów cywilizacyjnych, szuka pokrewieństw i analogii nie tylko w inych literaturach, nie tylko w filozofii, ale także w architekturze, muzyce w plastyce.

Oczywiście, heglizm podsuwał swym wyznawcom różnostronne możliwości ıterpretacji. Dialektyczna idea rozwoju stała się podporą dla teorii dramatu omantycznego, ukutej przez Dembowskiego i Mickiewicza; ale teza, iż to, o rzeczywiste, jest rozumne, mogła znajdować wielorakie i przeciwstawne obie zastosowania. Mogła funkcjonować jako teoretyczna sankcja dla krótotrwałych okresów „pojednania", refleksji i rozwagi politycznej; mogła też ednak usprawiedliwiać w s z e l k ą zgodę na rozumną rzeczywistość. Polscy radycjonaliści, nawet ci bardziej zżyci ze światem pojęć Hegla, nie chcieli amiętać o tym, co tak pięknie przypominał w naszej już epoce Tadeusz Kroński: nie chcieli pamiętać, że Hegel odgraniczał „świat pojawu" (*Schein*) d „rzeczywistości", o której może być mowa tylko o tyle, o ile naprawdę vciela ona w siebie ideę. „Zły rząd, niesprawiedliwy, haniebny system rządzenia — pisze w swej egzegezie Hegla Kroński — nie jest w ogóle rzeczywisty, choć istnieje, egzystuje." * Otóż dla krytyków tradycjonalistycznych rząd niesprawiedliwy" był właśnie „rzeczywisty" *tout court* i dlatego miał yć „rozumny". W związku z tym prawicowa estetyka poheglowska musiała rziąć rozbrat z aktywistyczną, rewolucyjną koncepcją powołania artysty i lanować na jej miejsce postawę kontemplacyjną; jednocześnie swój heglizujący ystem filozoficzny konserwatyści wieńczyli dogmatem Boga osobowego. Grawski w swym wczesnym okresie mówił wiele o duchu narodu, o duchu zasu, o przeznaczeniu epok, ale we wszystkim dopatrywał się mądrych nazów Opatrzności; dla Libelta ideały w sztuce były to „pojedynkowe dokonałości" Boże; Kremer zakładał jako warunek osiągnięcia przez artystę deału: „wzniesienie nad doczesność, to jest zerwanie stosunków z rzeczywistością". Tak zatem — zwłaszcza u Kremera — heglistowskie wskazania estetyczne doprowadziły do negacji realizmu i do zastąpienia idei poety-rewolujonisty modelem twórcy pogrążonego w kontemplacji doskonałości Bożej. Dopiero epoka późniejsza pokusi się za przykładem Taine'a o nową interpreację kategorii „ideału"; zbliży ją do kategorii t y p u, a dążenie do ideału, amiast być drogą do zerwania wszelkich związków z rzeczywistością, stanie ię, przeciwnie, synonimem najwyższego uogólnienia r z e c z y w i s t e g o wiata przez artystę.

Podczas gdy prawicowa recepcja heglizmu sprowadzała się do konstruowaia coraz bardziej rozbudowanych systemów estetycznych, demokraci i rewo-

* T. Kroński: *Rozważania wokół Hegla*, Warszawa 1960; s. 85.

lucjoniści nie tyle dbali o ogólne zasady estetyki, ile o konkretną praktykę literacką. W dziedzinie teorii wysiłek ich koncentrował się głównie na wypracowaniu nowej poetyki dramatu, który w dziesięcioleciu 1830—1840 uniósł do rangi naczelnego rodzaju literatury. Dramat był dla pierwszego dziesięciolecia po powstaniu tym, czym dla klasycyzmu bajka, tragedia i oda, czym dla romantyzmu przedlistopadowego ballada, powieść historyczna i powieść poetycka, czym dla okresu Wiosny Ludów powieść polityczna i powieść obyczajowa. Ten priorytet dramatu prosto wyjaśnia Dominik Magnuszewski, który w r. 1834 zwierza się, iż zawsze skłonny jest przenieść „działanie nad opowiadanie, dramat nad epopeję i liryczność, prosto zaś mówiąc, życie nad gadaninę". Również Libelt w swym wczesnym, demokratycznym okresie „w sposób znamienny dla estetyków romantyzmu wywodzących swe poglądy z estetyki Hegla ponad poezję liryczną stawiał dramat, przy czym dramat wielkich dziejowych konfliktów wynosił nad dramat przedstawiający magiczne perypetie osobiste bohaterów" (cytuję komentarz M. Straszewskiej).

Właściwą jednak teorię rewolucyjnego dramatu romantycznego stworzyli w oparciu o Hegla i *Nieboskłę komedię* Mickiewicz i Dembowski. Dembowski domagał się, by dramat „był głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw"; Mickiewicz również zakładał swą koncepcję dramatu na rewolucyjnej historiozofii („dramat oznacza schyłek epoki, a zatem zwiastuje epokę nową"), ale wyprowadzał z niej także radykalne wnioski dotyczące inscenizacji. Na scenie powinny pojawić się „masy ludu tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym"; temu nie podołałaby jednak żadna scena ówczesna — we Francji może „jeden tylko Cyrk Olimpijski". Dlatego „należałoby na przykład pomiędzy aktorów wprowadzić samego poetę. Opisy stanowiące główną część tej sztuki musiałby poeta opowiadać ustnie przed publicznością, obok ukazywanych w tejże chwili obrazów panoramicznych". Te koncepcje reżyserskie i inscenizacyjne (sceny masowe, symboliczność i umowność dekoracji, ingerencja autora w tekst sztuki, naruszająca zasadę iluzji scenicznej) wyrastały nie tylko ponad romantyzm; zrealizował je dopiero nowoczesny teatr XX stulecia. Mickiewicz był zresztą całkowicie świadom anachroniczności swych genialnych antycypacji. Pisał: „Nie spodziewajmy się oglądać rychło reprezentacji dramatu słowiańskiego: żaden teatr dzisiejszy nie wystarczyłby nawet dla *Nieboskiej komedii*". Namawiał też dramaturgów, by „porzucili zupełnie względy, które ich krępują", i pisali nadal wedle przyjętych założeń, zrzekając się „chętki widzenia reprezentacji sztuk swoich". Miał rację: dziś teksty *Dziadów*, *Kordiana*, *Nieboskiej* służą jako znakomita odskocznia do inscenizacji awangardowych. Co więcej, inscenizacje te ciągle jeszcze nie nadążają za rozległymi wizjami twórców romantycznych.

Ale anachronizm Mickiewiczowskiej teorii dramatu miał także jeszcze inny aspekt, bardziej aktualistyczny. Oto cytowane słowa pochodzą z roku 1843, a więc z czasów, kiedy wielka epoka dramatu romantycznego była już właściwie zamknięta. Sam Mickiewicz zakończył swój rozwój twórczy nie dramatem, lecz *Panem Tadeuszem*; Słowacki pisał wówczas swe ostatnie wielkie sztuki. Krasiński tworzyć je przestał. W kraju „rząd dusz" objęła powieść, przyjęta zrazu bardzo niechętnie przez krytykę, zwłaszcza demokratyczną. Jeszcze dłużej — aż do powstania styczniowego — zacho-

ała negatywną postawę wobec powieści krytyka na emigracji. Mimo to powieść urosła do rangi *faculté maîtresse* nawet u tych pisarzy, którzy początkowo, jak np. Korzeniowski, zdradzali raczej dyspozycje dramaturgiczne.

I inaczej być nie mogło. Powieść musiała stanąć w centrum uwagi społeczeństwa wówczas, gdy dziewiętnastowieczny polski charakter narodowy nabrał już cech trwałości, gdy wchłonął nowe doświadczenia polityczne i ideowe. W okresie narastania doniosłych przemian społecznych i ekonomicznych, w okresie obrachunków popowstaniowych i nowych prób rewolucyjnych los Polaka osiągnął, na skutek powtarzalności i codzienności swych powikłań, rozkrój epicki, wyrobiły się nowe — i już skonwencjonalizowane — odruchy świadomości, a naród, parafrazując Mochnackiego, „uznał się już w jestestwie swoim". Wtedy na miejsce dramatu musiała powrócić epika, i to epika nie tradycjonalistyczna, poetycka, lecz prozaiczna, nowoczesna. Krytyka demokratyczna długo nie chciała zrozumieć, że nadszedł okres stabilizacji; dlatego Dembowski lekceważył Kraszewskiego, Czajkowskiego, Sztyrmera, zarzucając im, że „nie wnoszą żadnej idei wyższej, a dzieła ich albo bawią czytelników, albo im wręcz szkodzą". Obok Dembowskiego, naturalnie wychodząc z innych przesłanek, zwalczała powieść również krytyka tradycjonalna — Grabowski (powieść francuską), Siemieński, Klaczko; dla konserwatystów proza wnosiła zbyt wielki i zbyt rewolucjonizujący ładunek obserwacji społecznej. Oskarżali więc zatem właśnie o rewolucyjność, której brak zarzucał powieściopisarzom zapatrzony w wielki dramat Dembowski.

W końcu jednak krytyka zmuszona była zacząć liczyć się ze stanem faktycznym. W obronie prozy wystąpił sam Kraszewski, a obok niego demokraci eklicyjscy (np. Edmund Wasilewski, 1837). Poczęli oni rozważać sposoby podporządkowania powieści idei rewolucyjnej, tak jak niegdyś podporządkowany był tej idei dramat. Skoro powieść już istnieje, należy ją umiejętnie wykorzystać — tak musiał sądzić Józef Dzierzkowski, kiedy postulował, by do prozy „wpuścić nie tylko salony i szlacheckie dwory, które już znamy na wskroś, ale i ulicę, i przedmieścia, i chaty wieśniacze. Niech wystąpią w powieści (...) ludzie rzemiosła i pługa, i opowiedzą wszystkie swoje stosunki wzajemne i własne położenia, a pokażą nam wszystkie swoje zadawniałe rany towarzyskie, które co dzień więcej się jątrzą".

Ten nowy kierunek natarcia doprowadził od razu do krańcowości. Krytyka demokratyczna sprzed Wiosny Ludów permanentnie lekceważyła założenia estetyczne na rzecz politycznych, nie doceniała wielkiej metafory i literacki obraz społeczności odczytywała bardzo dosłownie: *Dziady* wileńsko-kowieńskie „nie są poematem politycznym (...) jakaż tam myśl społeczna? Cóż tam, co by wynosiło nad prostą indywidualną miłość?" — pisał w roku 1843 Dembowski. To zamiłowanie do literalnej recepcji dzieł artystycznych odbiło się również na dyskusji wokół powieści. Z jednej strony Kraszewski mógł w roku 1838 serio zalecać naiwne opisywactwo „romansów malowniczych" i odżegnywać się od wszelkiej „użytecznej" idei w powieści; z drugiej strony Leszek Dunin Borkowski równie serio głosił w roku 1848, iż „powieść socjalna" jest gatunkiem absolutnie odrębnym i wyższym od „powieści psychologicznej", i oczywiście lekceważył psychologię na rzecz opisu konfliktów społecznych. W tej niemowlęcej epoce prozy wszystkie stanowiska for-

mułowane były w sposób ostateczny i krańcowy, przeciwieństwa nieuchronnie się wyłączały. Absolutyzm sformułowań estetycznych ograniczał również zakres wzorów literackich; wzorem powieści takiej, jakiej domagał się Borkowski, nie mógł być Stendhal ani Balzak, mógł być nim co najwyżej Eugeniusz Sue — i istotnie, Borkowski chwali w czambuł autora *Tajemnic Paryża,* u którego „nie możemy się dość nadziwić olbrzymiemu założeniu i zręcznemu wykonaniu". W ogóle trzeba powiedzieć, że literatura polska nigdy właściwie nie zaznała w pełni wpływu tych inspiracji, jakie mogły płynąć z dzieł Stendhala i Balzaka. Fatalne nieporozumienia wokół powieści „socjalnej", „obyczajowej" i „psychologicznej" ciągnęły się pomimo rozsądnych ostrzeżeń (np. Marcinkowski, 1857) przez całe dziesięciolecia. Pozytywiści podchwycili właściwie rygorystyczne rozróżnienia Borkowskiego i jeszcze bardziej je ukanonizowali; dopiero praktyka twórcza wielkich realistów lat osiemdziesiątych nauczyła, że można kreować socjologię poprzez psychologię. Ale wtedy modelem nie mógł być już ani Stendhal, ani Balzak; naszemu klasycznemu realizmowi przyświeca jako wzór późny realizm europejski, swoiście zmodyfikowany przez doktrynę naturalistyczną, realizm zrazu Flauberta, później — Zoli lub Maupassanta.

Jednakże rygoryzm *à la* Borkowski był w dużej mierze usprawiedliwiony ówczesną praktyką powieściopisarską. Albowiem powieść krajowa bardzo rychło stała się organem pojednania z rzeczywistością; jak powiada w swej polemice z Korzeniowskim Julian Klaczko, „świat polski" stał się w niej, „jak niegdyś izba francuska, złożony z samych *satisfaits*". Powieść, zwłaszcza ta, która powstawała w okresie pomiędzy Wiosną Ludów a powstaniem styczniowym, podsumowała rewolucję w świadomości narodowej, lecz przestała rewolucję tę kontynuować. Dlatego protest, który przeciwko Korzeniowskiemu założył Klaczko, był tak bardzo ambiwalentny; wyrastał po części z pobudek konserwatywnych, odbijał niechęć arystokratycznie usposobionego krytyka do „demokratycznego" gatunku, w którym Klaczko widział „zawsze objaw wycieńczającej się wyobraźni" — ale jednocześnie sygnalizował sprawę najżywotniejszą: niebezpieczne „zniżenie się ideału", ba, w ogóle jego zatratę.

4

Właśnie dlatego startujący na polu literackim pozytywizm musiał zacząć od dyskusji o powieści. Pozytywiści chcieli odrodzić powieść poprzez ponowne oddanie jej w służbę reformy społecznej; ich tragizm, który w konsekwencji zrodził niebywałe płaskości „prozy tendencyjnej", polegał jednak na tym, że sama koncepcja tej reformy była już u nich zgoła nierewolucyjna. W opozycji do epoki poprzedniej myśl pozytywistyczna we wszystkich swych uzewnętrznieniach — w sprawach polityki i w doborze autorytetów filozoficznych, w postulatach gospodarczych, w estetyce i w literaturze — miała charakter niedialektyczny, wykazywała raczej skłonność do śledzenia „najogólniejszych i najstalszych cech" (jak to za Taine'em formułował Prus) niż do ujmowania procesów w ich momencie krytycznym. Dlatego — wbrew wyznaniom samych pozytywistów, którzy mimo nieustannych sporów ciągle podkreślali swą wspólnotę duchową z epoką romantyczną (romantyzm „nas odrodził" — pisał nawet Włodzimierz Spasowicz) — rok 1863 należy uznać

za rzeczywistą datę graniczną w dziejach kultury polskiej. I to nie tylko *sub specie* sprawy narodowej, chociaż tutaj różnice między pozytywizmem a okresem poprzednim najsilniej rzucały się w oczy. „Nie bawić się w Kilińskich" — te słowa mogły być napisane tak ostro tylko po powstaniu styczniowym. Napisał je wprawdzie Tarnowski, ale możemy widzieć w nich *nom de guerre* wszystkich obozów „pozytywnych" tej epoki (nb. warto ponownie zwrócić więcej uwagi na bardzo istotne zbieżności pomiędzy stańczykami a pozytywizmem warszawskim; nie chodzi tu jedynie o ostateczne konkluzje polityczne, ale o zasadnicze pokrewieństwa sposobu myślenia).

Po upadku powstania styczniowego krytyka podejmuje frontalny atak na romantyzm. Tarnowski usiłuje obalić romantyczną teorię natchnienia poetyckiego, twierdząc (w roku 1867), iż istotą geniuszu jest zgoda „z porządkiem świata (...) ze społeczeństwem ludzkim"; przyjęcie takiego założenia pozwala mu potępić Byrona i całą jego generację. „Organicystyczny" typ myślenia wdziera się do rozpraw literackich i warunkuje bezpośrednio sądy estetyczne; Tarnowski twierdzi, iż wprowadzenie do *Kordiana* postaci cara i wielkiego księcia „jest nadużyciem politycznej licencji", Spasowicz utrzymuje, że ksiądz Robak wnosi „dysharmonię" do *Pana Tadeusza.*

Tego rodzaju sądy mają za sobą wysoką sankcję naukową w postaci utylitaryzmu estetycznego. Rzecz znamienna, jak ten sam pozytywizm, który w swej minimalistycznej teorii poznania odwoływał się przecież w ostatecznej instancji do poglądów Hume'a i Kanta, jednocześnie bardzo zdecydowanie odrzucał Kantowską (i nawet Spencerowską) teorię bezinteresowności aktów estetycznych. Nie zauważono też dotychczas dość wyraźnie, że erę polskiego pozytywizmu cechuje w pewnym sensie powrót do rozważań w kategoriach estetyki klasycznej. W kategoriach tej estetyki wikłał się A. G. Bem i Kazimierz Kaszewski; „neoklasycyzm" pozytywizmu widoczny jest zresztą we wszystkich dywagacjach na temat jedności „ideałów" takich, jak piękno, dobro, prawda, szczególnie zaś w panujących w tej epoce teoriach aktu twórczego. Młoda Orzeszkowa wieści w roku 1866 ponowny triumf „rozumu" nad „wyobraźnią" i odbiera prozaikom prawo do fantastyki; w jej zdaniach pobrzmiewa głośne echo Śniadeckiego: „Autor tendencyjnej powieści musi zabronić sobie przedstawiania wszelkich nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk. Upiory, potwory, sfinksy w ludzkich postaciach nie znajdą miejsca w jego dziele (...)". „Prawda" i „piękno", mniema Orzeszkowa, „winne zostawać ze sobą w wiekuistej zgodzie"; prawdę zaś pojmuje ona jako dosłowną wierność życiu. Programowa estetyka pozytywistyczna odnosi się nieufnie do wszelkiej metaforyzacji (w ten sposób pozytywizm uśmiercił poezję), natomiast wręcz zaleca przeplatanie utworów komentarzem dyskursywnym; przez ten komentarz, pisze A. G. Bem, „niby przez szczelinę w budynku (...) przenika do nas promień, rozjaśniający tendencję utworu".

Przykłady te wyjaśniają, jak bardzo złożoną rolę odegrał postulat „prozy tendencyjnej" wobec rozwoju realizmu. Wczesna krytyka pozytywistyczna wspierała ten rozwój zalecając krytycyzm wobec tradycyjnych form społecznych i sprzyjając poszerzeniu tematyki środowiskowej; jednocześnie wszakże pozytywiści hamowali ewolucję nowoczesnych form prozaicznych, niejednokrotnie zaś po prostu domagali się idealizacji rzeczywistości, nawet na przekór wnioskom płynącym z bezpośredniej obserwacji. „Nowe pierwiastki

życiowe wołają o idealizowanie ich w sztuce" — pisał w roku 1872 Chmielowski.

Cały ten program uległ, jak powszechnie wiadomo, zupełnemu załamaniu około roku 1880. W tymże roku sam Chmielowski orzekł, iż tendencja może „skrzywić naturę i zepsuć artyzm". Dla uniknięcia takich konsekwencji krytyk począł zalecać absolutną „przedmiotowość", rezygnację z komentarza autorskiego; o wielkości pisarza rozstrzygała teraz już tylko prawda pośrednich oskarżeń społecznych, program pozytywny okazywał się w dziele zbędny; wysoką ocenę *Szkiców węglem* uzasadniał Chmielowski tym, iż Sienkiewicz „patrzy na świat trzeźwo (...) bez żadnych z góry powziętych formuł, bez teorii naukowych lub niby naukowych". Również Orzeszkowa rewiduje (w r. 1879) swą teorię aktu tworzenia; istoty talentu poznać nie można, znamy tylko jego objawy: „bystrość spojrzenia, siłę intuicji". Autorka *Marty* nie rezygnuje wprawdzie z intelektualizującej interpretacji procesu twórczego, ale łączy ją teraz z koniecznością spełniania przez pisarzy warunku typowości: „(...) Ukształcenie umysłowe uzdolnić może pisarza do wynajdywania typów, do wytwarzania ich za pomocą prostowania i skupiania linii wykrzywionych i rozproszonych w naturze". Prozaik nie narzuca już swych ideałów rzeczywistości, lecz tylko ją porządkuje, „tworzy pomiędzy zjawiskami ład i związek". „Teraz rozumiemy, co stanowi rdzeń sztuki wielkiej; oto: przedstawianie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem" — pisze w roku 1884, odwołując się do Taine'a, Prus. Sienkiewicz zauważa w r. 1881, iż o wartości literatury rozstrzyga nie tendencja, „ale sposób artystyczny, w jaki ona się swemu twórcy przedstawia"; Świętochowski odmawia w cztery lata później wszelkiej sankcji krytyce normatywnej: „Z estetyki — pisze — można by bezpiecznie wykreślić słowo: powinien".

Zwrot do „obiektywizmu", do „metody badania rzeczy z kilku stron", jak pisał Prus, wspólny jest pisarzom i krytykom różnych odcieni politycznych; krytykę normatywną potępia także Sienkiewicz, a co najzabawniejsze, Spasowicz, który już w roku 1878 rozpoczyna swe — pamfletowe przecież! — studium o Polu od ultra-„obiektywistycznego" credo: „(...) Krytyka musi teoryzować, to jest rozkładać każdy poetycki utwór na pierwiastki, tłumaczyć towarzyszące powstaniu jego okoliczności i warunki, i pozbawiwszy go wszelkich barw jaskrawych (...) podać treść jego przejrzysto-jasną, w nie zabarwionym świetle idei". Taki obiektywizm wyklucza wedle Chmielowskiego wszelkie zaangażowanie dydaktyczne: „Kto w krytyce literackiej jest estetą i moralistą, ten się na krytykę obiektywną zdobyć nie może". W związku z tym Chmielowski doradza krytykom — za Taine'em — rezygnację z sądów o charakterze wartościującym. W ten sposób, kiedy w połowie lat osiemdziesiątych ruszyła do ataku nowa krytyka realistyczna (Sygietyński, Witkiewicz) — cała robota przygotowawcza była już wówczas wykonana własnymi rękami pozytywistów. Sygietyński, odgraniczając w roku 1884 od powieści tendencyjnej „powieść opartą na tle życia, na dokumentach ścisłej obserwacji", powtarzał właściwie tylko *communis opinio*.

Oczywiście, „realistyczna" krytyka lat osiemdziesiątych nie podważyła samego pojęcia obywatelskiej misji pisarza. Ten nakaz aktualny był przez całą epokę i we wszystkich obozach; „stanowisko piszącego u nas, jak i wszędzie,

jest służbą publiczną" — głosił jeszcze w r. 1889 Sienkiewicz w swej antynaturalistycznej obronie romansu historycznego. Ale społeczne obowiązki artysty pojmowano teraz jedynie przez analogię do społecznych obowiązków naukowca. Uczeni i artyści są nauczycielami ludzkości — pisał Prus w roku 1884 — a „Szekspir tyle wart, co Kepler". W tej epoce, jak w żadnej innej, zapominano o autonomii i specyfice literatury: artysta był uczonym, uczony artystą, naukowiec parał się krytyką, krytyk udawał naukowca, i to na dodatek przyrodoznawcę. Metafora przyrodoznawcza towarzyszyła niemal z reguły uogólnieniom estetycznym. Posługiwał się nią z upodobaniem Prus, zaś Jan Brzeziński pisał w roku 1885, rozważając pojęcie typowości: „Wszak ludzie wraz ze wszelkimi stworzeniami podlegają powszechnym prawom natury. Opisując ich odmiany, iść trzeba drogą wskazaną przez przyrodników". Krytycy pozytywistyczni triumfalnie głoszą zasadniczą jedność wszelkich procesów życiowych; za naszych dni — powiada w r. 1878 Spasowicz — dokonała się „naukowa synteza dwóch światów, zewnętrznej natury i duszy". Dopiero u schyłku wieku filozofia niemiecka poczęła narzucać myśleniu epoki nowoczesne rozgraniczenie pomiędzy przedmiotem nauk humanistycznych i przyrodniczych.

Zatarcie przedziału między literaturą i nauką pociąga za sobą różnorodne konsekwencje. Orzeszkowa traktuje powieść jako gatunek pośredni, znajdujący się gdzieś w połowie drogi pomiędzy poezją a filozofią. Równocześnie, jak słusznie zauważają J. Kulczycka-Saloni i St. Frybes, dokonuje się ponowna likwidacja różnic, które za czasów romantyzmu poczęły dzielić krytykę literacką i naukową historię literatury; „tacy pisarze, jak Małecki, Tarnowski, Chmielowski, Chlebowski, Spasowicz, uprawiają równolegle obydwie te dyscypliny". Po roku 1880 Taine'owski scjentyzm i obiektywizm dominują nad całą naszą krytyką — oczywiście, tylko w jej sformułowaniach programowych. W konkretnej praktyce zawsze bowiem pozostawała ona stronnicza, często wręcz pamfletowa, a zdecydowane animozje dzieliły wszystkich luminarzy okresu. Prus i Świętochowski zwalczali Sienkiewicza, Sienkiewicz Prusa i Chmielowskiego, Prus Świętochowskiego, Świętochowski Prusa.

W polemikach tych nie chodziło naturalnie o antypatie osobiste; różnice zdań uwarunkowane były, mówiąc najogólniej, różnym typem reakcji na ten wielki proces społeczny, który w ostatecznej instancji zdecydował o krachu programowej literatury „tendencyjnej", a który lapidarnie ujął w roku 1881 Sienkiewicz, mówiąc, iż „kwestia arystokracji i demokracji jest kwestią przebrzmiałą (...). Dziś istnieje zamiast demokratycznej kwestia socjalna, kwestia pracy i kapitału". Jest rzeczą zdumiewającą, jak silnie krytyka lat osiemdziesiątych, która tak niedawno jeszcze głosiła apologię „mieszczan, bankierów, fabrykantów, kupców" (Orzeszkowa, 1873), teraz akcentuje swą antymieszczańskość. Całemu temu okresowi mogłoby z powodzeniem patronować Norwidowskie *Ad leones*. I to nie tylko przedstawicielom młodej krytyki radykalnej, takim, jak Krzywicki, Winiarski czy Białobłocki. Nawet Świętochowskiemu! On to przecież, ów największy pisarz polskiej burżuazji, sławi w r. 1890 *Powracającą falę* za to, że jest „w literaturze naszej może najwyrazistszym odmalowaniem męczeństwa pracy w niewoli u kapitału". Inny krytyk *Prawdy*, Daniel Zgliński, zasadzał wielkość Balzaka na jego niechęci do mieszczaństwa. A zatem — gdzież właściwie odnaleźć różnicę pomiędzy Świę-

tochowskim a ludźmi nowej generacji, Krzywickim, Białobłockim, ba, nawet Żeromskim?

Myślę, że różnicę tę określa sposób, w jaki w świadomości krytyków i twórców przełamywało się poczucie społecznego wyobcowania inteligencji. Kurs „antymieszczański", wrogość wobec filistra właściwe były nie tylko Świętochowskiemu, ale także literackiemu Olimpowi burżuazyjnej Francji. Mieszczuch był *bête noire* dla salonu Goncourtów, dla Flauberta, Taine'a i Renana. Ta odraza nie rodziła w nich jednak nastrojów rewolucyjnych, ba, tłumiła nawet nastroje demokratyczne; nieprzypadkowo tyle mówi się o „arystokratyzmie" ówczesnych realistów i scjentystów. Podobne reakcje zauważamy również na terenie polskim, przede wszystkim w twórczości Świętochowskiego i Sienkiewicza.

W latach siedemdziesiątych pozytywiści stanęli bezkompromisowo w służbie „mieszczucha"; „pracownicy pióra" zrównali się wówczas z pracownikami „cyrkla i kielni". Jednakże proces kapitalistycznej specjalizacji doprowadził rychło do tego, że w świadomości intelektualistów pojawiła się nowa, zmistyfikowana wizja struktury społecznej: taka wizja, w której — jak w spencerowskich artykułach Prusa — wszystkie zawody i grupy społeczne okazują się wyosobnionymi „organami" życia narodowego. Pisarze lat osiemdziesiątych nie przemawiają, jak romantycy, w imieniu całego narodu, ale w imieniu własnym, w imieniu ludzi pióra, których obowiązkiem jest jednak troszczyć się o losy społeczeństwa. Przenikliwie zauważył to Świętochowski, pisząc o *Placówce:* „Nie jest to więc bynajmniej powieść dla ludu (...) gdyż punkt widzenia autora, a więc i czytelnika, nie jest chłopski". W przypadku Prusa świadomość konfliktu ze światem mieszczańskim doprowadziła do rozkwitu realizmu; ale poczucie wyobcowania inteligencji rodziło też nieraz przekonanie, że intelektualiści stanowią osobną i równouprawnioną z innymi grupę społeczną. Burżuazja — mniema w roku 1889 Feliks Brodowski — stanowi jeden ze składników publiczności literackiej; lecz „prócz niego istnieją jeszcze dwa inne: pierwszy, liczniejszy, to lud; drugi, mniej liczny, zasługuje na nazwę arystokracji myśli i składa się z uczonych, badaczów, filozofów, pisarzów, działaczów, społecznych". Czymże innym, jak nie szamotaniem się w pętach tej wizji struktury socjologicznej, będą całe dzieje pozytywnego bohatera w twórczości Żeromskiego, zapowiedziane przez poszukiwania krytyczne Krzywickiego, Nałkowskiego, Białobłockiego, Brodowskiego i innych krytyków radykalnych z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku?

Właśnie krytyka radykalna łamie w tym czasie na nowo postulat „obiektywizmu" i wysuwa hasło literatury zaangażowanej. Szuka też nowych dróg w idei ludowości i w odnowieniu nastrojów narodowo-wyzwoleńczych (tu ogromna rola przypadła twórczości Konopnickiej) oraz nowych wzorów literackich. Jeśli ideałem realizmu był dla „obiektywistów" Flaubert, to dla młodej generacji staje się nim — mimo wszelkich zastrzeżeń — Zola. Ofensywa naturalizmu, zapowiedziana już u progu okresu artykułem Chmielowskiego *Niemoralność w literaturze,* który na naszym gruncie przełamał tradycyjne przeciwstawianie „piękna" i „brzydoty", teraz, około roku 1890, osiąga swój punkt kulminacyjny. Krytycy tradycjonalistyczni atakują wprawdzie nadal Zolę za upodobanie w „brudach" społecznych; inni jednakże usiłują oczyścić naturalizm z ograniczeń narzuconych mu przez jego własną poetykę norma-

tywną. Naturaliści bynajmniej nie są obiektywni, powiada w roku 1884 Józef Hodi-Tokarzewicz, ponieważ wbrew swym minimalistycznym i empirycznym deklaracjom bardzo silnie zaznaczają własną postawę wobec świata: „Pesymizm tedy, gorzki i palący osad zwątpienia i niechęci — oto wytyczne znamię realizmu tegoczesnego, rys jego kardynalny". Szkołą tego pesymizmu staje się nie tylko twórczość Zoli, ale i — przywołana w sukurs po raz pierwszy od lat — literatura rosyjska. „Śmiałość rosyjskich społecznych realistów" (Gogola i Turgieniewa) chwali w r. 1882 Daniel Zgliński; zaraz potem Białobłocki popularyzuje pisarzy narodnickich; wreszcie Feliks Brodowski łączy w roku 1889 postulat ludowości z hasłem naśladowania „realistycznej literatury ruskiej". W ten sposób radykalizująca krytyka lat osiemdziesiątych otwiera drogę wpływom rosyjskim, które za czasów Młodej Polski staną się obok literatury skandynawskiej i niemieckiej jednym z głównych źródeł literackiej inspiracji twórczej.

5

Radykalne wątki myślowe, których dopracował się schyłek epoki realizmu, nie zostały na razie podjęte przez startującą krytykę młodopolską. W ogóle krytyka ta sprawia wrażenie, jak gdyby zaczynała wszystko od nowa — poczynając od zdefiniowania swego celu i metod. Przede wszystkim, w opozycji do epoki poprzedniej, Młoda Polska ostro rozgranicza zakres pracy krytyka *sensu stricto* i krytyka-naukowca; zjawisko to z pretensją i goryczą odnotował w roku 1910 Chlebowski. Profesjonalni naukowcy koncentrują się na filologii, a nieliczne podejmowane przez nich syntezy pozostają całkowicie (aż do czasów Kleinera) w granicach metodologii pozytywistycznej. Natomiast krytyka literacka gwałtownie wyrzeka się jakichkolwiek upodobań scjentyficznych. Scjentyzm dominuje wprawdzie jeszcze nad postulatami Witkiewicza: od nauk ścisłych — pisze on w r. 1899 — „trzeba przyjąć (...) metodę i stosować ją konsekwentnie, na ile tylko się da". Lecz już i Witkiewicz wysuwa przeciwko „naukowości" argumenty znane z francuskich polemik wokół Zoli i sporadycznie pojawiające się w poprzednim okresie także i w Polsce: oto krytyk, tak samo jak pisarz, nie może — w przeciwieństwie do przyrodnika — reprodukować swego eksperymentu. Ignacy Matuszewski przyznaje krytyce naukowej rolę skromną, i to jedynie w przygotowawczej fazie syntezy literackiej (klasyfikacja, komparatystyka). Później zadanie przechodzi w ręce krytyki „moralnej" i krytyki właściwej: estetycznej i subiektywnej. „Krytyka powinna być raczej sztuką niżeli nauką i się nie może obejść bez wyobraźni, uczucia i wrodzonego smaku." Co prawda, wszystkie rodzaje krytyki, zdaniem Matuszewskiego, „w praktyce (...) przeplatają się ustawicznie ze sobą"; ale jak? — tego już autor nie potrafi wyjaśnić, powiada tylko, niemal jak Śniadecki, iż wiedza uwierzytelnia osobiste doznania krytyka. Nie wińmy go za to; cały ten — mówiąc w sposób bardziej współczesny — problem połączenia analizy strukturalnej z genetyczną nie doczekał się pełnego rozwiązania aż do dziś dnia. Za naszych czasów stoi on znowu jako zagadnienie naczelne przed nauką o literaturze i krytyką.

„Geneza" i „struktura"; w tych kategoriach rozpatruje *novum* krytyki młodopolskiej prof. J. Z. Jakubowski i we wstępie do IV tomu antologii stwier-

dza, iż omawiany okres cechuje zasadniczy odwrót zainteresowań od badań genetycznych. Uwaga słuszna i niewątpliwie znajduje potwierdzenie w tekstach. Witkiewicz już w r. 1891 polemizował z myśleniem genetycznym *à la* Taine i zauważał, że w każdej epoce współżyją ze sobą umysłowości wywodzące się z różnych okresów historycznych; determinizm historyczny regulowany jest przez *sui generis* „atawizm fizyczny i umysłowy". Matuszewski wprost zarzucał genetystom „w rodzaju Taine'a, Brandesa i Hennequina", że „pytają nie o to, czym jest dany utwór wzięty s a m w s o b i e, lecz o to, w jakim znajduje się on stosunku do innych kategorii objawów socjalnych". Ale ów zwrot krytyki modernistycznej ku strukturze trzeba opatrzyć jednym zastrzeżeniem podstawowym. Dwudziestowieczny przełom w humanistyce sprowadzał się do ofensywy przeciwko genetyzmowi i przeciwko psychologizmowi; otóż moderniści podejmowali tylko ten pierwszy kierunek ataku, natomiast nadal pozostawali psychologistami *par excellence*.

Bywają jednak różne psychologizmy. Bardziej nowoczesny z nich, diltheistyczny, usiłuje rekonstruować ponadosobowe struktury świadomości; do takiego ujęcia zbliżał się Matuszewski, przeprowadzając swą paralelę między Sienkiewiczem a Prusem. Psychologizm tradycyjny natomiast zajmuje się po prostu opisem danej indywidualności artystycznej; zastosowany do analizy literackiej, miesza bezpardonowo twórcę z dziełem, głosi — jak u nas jeszcze w r. 1900 Antoni Potocki — iż „człowiek i artysta w sztuce stanowią jedno". Otóż w praktyce krytyki młodopolskiej przeważa niewątpliwie psychologizm tradycyjny. W tym duchu pisał Witkiewicz, który chlubił się nawet, że stworzył „psychologistyczną teorię sztuki"; zgoła manifestacyjnie i prowokująco w zestawieniu z całością swych poglądów prezentował (i to aż do czasów *Beniaminka)* swój psychologizm i biografizm Irzykowski: „Krytyka, i to nie tylko u nas, jest raczej obcowaniem z autorami niż ze sztuką. Jest to zupełnie uzasadnione (...) i uschnięcia starych przesądów, że należy twórcę oddzielić od dzieła (...) nie ma co żałować" — pisał w roku 1912.

Wątpliwe nowatorstwo młodopolskiego psychologizmu polegało natomiast na odrzuceniu pozytywistycznego empiryzmu w metodzie analizy. Modernizm — nawet w sformułowaniach takiego racjonalisty, jak Witkiewicz — ponownie dezintelektualizował teorię aktu twórczego. „Artysta — czytamy we wstępie do II wydania *Sztuki i krytyki u nas* — żeby tworzyć, nie potrzebuje zastanawiać się teoretycznie nad swoją sztuką, badać jej stosunku do siebie, natury i reszty ludzi." W ujęciach Witkiewicza rygory te nie przestawały jeszcze obowiązywać krytyka; ten miał nadal obowiązek i przywilej refleksji teoretycznej. Ale krytycy modernistyczni *pur sang* poczęli głosić programowy i konsekwentny intuicjonizm we wszystkich dziedzinach pracy literackiej. „Czytając poemat dramatyczny — chwalił się Miriam — dominujemy, przez jakąś komunię wewnętrzną z duchem twórcy, nad całą wizją jego, identyfikujemy się niejako z poetą, spływamy w jedno z jego marzeniem." Tak samo sądził i Matuszewski; dlatego też zalecał krytykowi u p o d o b n i e n i e s i ę do artysty; krytyk „powinien odczuć, zrozumieć i ująć w ramy pewnej syntezy filozoficzno-psychologicznej ów indywidualny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju nastrój i koloryt ocenianego dzieła".

Intuicjonizm, za którym wkrótce stanąć miał autorytet Bergsona, łączył się zatem z hasłem absolutnego priorytetu e w o k a t y w n e j funkcji krytyki.

Wiadomo, co z tego wychodziło: krytyczne poematy prozą, które w r. 1912 wykpił zjadliwie Irzykowski. Irzykowski też, a obok niego Brzozowski założyli ostry protest przeciwko rozpasaniu intuicjonizmu; Brzozowski domagał się społecznej weryfikacji intuicji, Irzykowski przywoływał do porządku poetów: „Wżyć się! przeżyć! (...) Tego nigdy żaden krytyk naprawdę nie robił i nie zrobi. Jeżeli krytycy piszą o was, to dla siebie, nie dla was, przeżywają z okazji waszej jak dobrzy aktorzy siebie, nie was. (...) Tzw. syntetyczna krytyka, która niby to za pomocą intuicji wskakuje w sam środek duszy autora i niby stamtąd jego twórczość ogląda, dopuszcza się mnogich oszustw i komicznych nadużyć".

Irzykowski miał rację; ofensywny subiektywizm krytyki młodopolskiej sprawił w konsekwencji m. in. i to, że tak często rozmijała się ona z rzeczywistym rozwojem literatury. Wiemy, że przed prozą tego okresu stanęło jako problem naczelny zagadnienie ponownej reintegracji ideowej, rewizja tego poczucia wyobcowania społecznego, jakie w czasach Świętochowskiego opanowało umysły inteligencji i elity intelektualnej. Stąd wynikały problemy pochodne: odnowienie bohaterskich ideałów społecznych romantyzmu, zagadnienia związane z psychologią zbiorowości i z kreowaniem nowego bohatera kolektywnego, wypracowanie nowej, nonkonformistycznej etyki społecznej i odzwierciedlenie jej w dziele. A wszystko to przy akompaniamencie coraz bardziej potężniejących nastrojów niepodległościowych i rewolucyjnych, w epoce, w której, jak pisał w r. 1898 Abramowski, „zbliżała się chwila, kiedy w ślad za instytucjami społecznymi i wszelkie inne zdobycze myśli i kultury ludzkiej będą musiały odbyć swoją pielgrzymkę do Kanossy ludowej". Wiemy, że proza nie tylko dostrzegała, ale potrafiła samodzielnie rozwiązywać bądź cały ten zespół zagadnień (Żeromski), bądź poszczególne jego fragmenty (Sieroszewski, Orkan, Reymont, Strug i inni). Jak jednak pomagała jej w tym krytyka?

Nie pytamy o to krytyki tradycjonalistycznej; Zdziechowski mógł sobie spokojnie gawędzić o Bogu, ani w ten sposób nie pomagał, ani też specjalnie nie przeszkadzał — trudno go przecież uważać za sztandarowego męża nowego kierunku. Ale cóż mówili właśnie oni, ludzie sztandarowi? Wiele dobrego dla nowego pojmowania sztuki społecznej zrobił Witkiewicz. On to, reaktywizując za Morrisem starą teorię o ludowych początkach twórczości artystycznej, wskazywał dzięki swej obronie stylu zakopiańskiego drogę do ponownej integracji kultury. Tak miała się odnowić osłabiona w epokach poprzednich, a wymarzona przez Norwida, wymiana dóbr kulturalnych pomiędzy ludem, inteligencją i narodem, tak miało się dokonać „przekształcenie sztuki ludowej na sztukę całego społeczeństwa"; sygnały tego procesu widział Witkiewicz również w przenikaniu gwary do dzieł literatury ogólnonarodowej. Po pierwsze jednak Witkiewicz strzegł się „wyprowadzania stąd zbyt dalekich i zbyt optymistycznych wniosków dla rozwoju stosunków społecznych", po drugie — popadł w przesadę i począł idealizować poezję „zbójników". Toteż oddał on wprawdzie spore usługi rozwojowi sztuki nowoczesnej (nikt inny u nas z takim zapałem nie nobilitował prymitywów artystycznych) — ale też nie mógł stać się prawodawcą nowej, społecznej szkoły w literaturze.

A inni? Posłuchajmy autorów manifestów i programowych syntez. Miriam

nawoływał, by zacierać w dziełach „wszelkie ślady przejściowej typowości i anegdotyczności" i tworzyć „wiekuistą historię człowieka". Bardzo skądinąd patriotycznie usposobiony Artur Górski pochwalał „niechęć i protest przeciw banalności i bezduszności zorganizowanej masy" (w czasach, kiedy Reymont i Orkan poczęli się już borykać z psychologią tłumu!) i sławił sztukę współczesną za to, iż „przywracała godność tej duszy ludzkiej, której teorie »środowiska« odebrały samoistność i wielkość". Esteci w rodzaju Matuszewskiego i Potockiego dostrzegali wprawdzie rzeczywistą problematykę artystyczną ówczesnej prozy (liryzacja struktur kompozycyjnych i narracji), po pierwsze jednak (mimo iż Matuszewski pisał wiele rzeczy trafnych — chociażby o *Faraonie)* dalecy byli od uchwycenia w całej pełni jej problematyki intelektualnej, po drugie — kanonizowali swe empiryczne obserwacje, podnosząc je do rangi poetyki normatywnej. Matuszewski głosił, że w dziele literackim w ogóle nie liczą się odtworzone fakty, ważny jest tylko filtr subiektywny; w konsekwencji opowiadał się za całkowitym zlikwidowaniem granic gatunkowych pomiędzy poezją a prozą. Dlatego mógł *Ludzi bezdomnych* wymieniać jednym tchem pomiędzy romansami d'Annunzia, *De profundis* Przybyszewskiego, rzeźbami Vigelanda i *Wyspą umarłych* Böcklina. Tych samych *Ludzi bezdomnych* Antoni Potocki spreparował po prostu na prozę impresjonistyczną, lekceważąc cały ich realizm. „Nie imponują mi — pisał — w powieści tej opisy nędzy ludzkiej, ludzkiego charłactwa, dzielnic żydowskich, istnień robotniczych." „Do głębi" wzruszała go tylko Joasia i „ten rodzaj miłości, którą ona nieci w Judymie".

Tyle esteci. A społecznicy? Feldman akceptował wprawdzie produkcję prozaiczną Młodej Polski *en bloc,* z całym jej ładunkiem patriotycznym i społecznym — i ze wszystkimi jej błędami. W istocie jednak nie zauważał rzeczywistego *novum* intelektualnego tej literatury; Żeromskiego zaliczał do „dusz głęboko zbożnych" — w jego prozie „dusza człowiecza swoim stosunkiem dziecięcej miłości do wszechżycia, swoją bezwiedną tęsknotą do czystości, dobra, sprawiedliwości, świadczy o pierwiastku nieśmiertelności" (cóż za styl!). „U Wyspiańskiego" — po prostu i tylko — „przemawia najczystszy monizm spirytualistyczny".

Nawet krytyka demokratyczna i radykalna nie dostarczała dostatecznej pomocy prozie. Spóźniony pozytywista Szczepanowski w ogóle lekceważył „bańkę mydlaną piękna estetycznego" na rzecz „czynów bohaterskich"; Nałkowski i Krzywicki silni byli w negacji dawnej literatury i w ogólnej ocenie wartości kulturowej współczesnych prądów, ale nie mogli przecież udzielać konkretnych porad literackich. Rzecz charakterystyczna, że gdy Nałkowski w swym pryncypialnym przeciwstawieniu literackich konformistów i buntowników *(Proletariat i twórcy)* chce podać przykład twórców „z warstw uprzywilejowanych", którzy „nadmiaru swej energii (...) używali (...) na korzyść ludu" — przychodzi mu do głowy Byron, nikt z Polaków. Marchlewski interesował się przede wszystkim problemami sztuki stosowanej, zresztą zaś jego gust osobisty był silnie ograniczony przez zamiłowanie do secesji.

Czy zatem proza lat 1890—1905 (później liczą się już przede wszystkim głosy Brzozowskiego i Irzykowskiego) rozwijała się całkowicie bez jakiegokolwiek kontaktu z doktrynami artystycznymi epoki? Oczywiście nie. Moder-

nistyczne manifesty — jak pisze w jednej ze swych prac Kazimierz Wyka — szerzyły w umysłach twórców „poczucie kryzysu kultury, świadomość rozpadu istniejących światopoglądów praktycznych oraz systemów filozoficznych". Ta generalna negacja była fazą konieczną; nawet namiętna odmowa służby społecznej stanowiła dla literatury niezbędne stadium oczyszczenia po epoce filisterskiego zniżenia ideału. Oczywiście jednak w odniesieniu do prozy ta modernistyczna krytyka kultury mogła odegrać tylko rolę pośrednią; nie dawała rad aktualnych „na dziś" i „na zaraz". Doskonale rozumiał to Krzywicki, kiedy wyznawał, że „instynktowo bierze stronę zdenerwowanych, nawet zwyrodniałych wielkości". Był gotów bronić przed filistrem nawet Nietzschego, nawet Wilde'a — ale jednocześnie pisał pod adresem moderny: „W jaźni rzeczników nowej prawdy braknie właśnie pokładu uczuć społecznych. Jak na świecie są *moral idiots*, tak samo są i *social idiots*, kalecy szczególnego rodzaju". Takie stanowisko wykazuje wiele zbieżności z poglądami Brzozowskiego i Irzykowskiego. „Bluźniercza, antyspołeczna, anarchiczna postawa poezji — pisał Irzykowski — była przy końcu zeszłego wieku na chwilę jej najpiękniejszym czynem, była protestem przeciwko warunkom ówczesnego życia. Polski Król-Duch znalazł się wówczas na jedną chwilę w obozie Przybyszewskiego." U Kazimierza Wyki czytamy: „Relatywizm, sceptycyzm i pesymizm Przybyszewskiego traktował Brzozowski jako (...) bezwzględne oczyszczenie pola pod swobodną i wolną od burżuazyjnych skrępowań twórczość myślową i społeczną człowieka".

Tak zatem literatura czerpała z manifestów głównie przekonanie o ogólnym kryzysie kultury i — pośrednio — wniosek, że konieczna jest budowa nowego systemu wartości. Tyle pożytków „doraźnych". Inne zasługi doktryny sprowadzają się już tylko do mniej lub bardziej pionierskich antycypacji. W kiepskiej liryce krytycznej Przybyszewskiego kryła się zapowiedź nowoczesnej psychologii głębi, a styl tej krytyki zwiastował nadejście ery ekspresjonizmu. Dlatego — jak stwierdza prof. Wyka — Przybyszewski mimo wszystko zapłodnił prozę późniejszą: dał impuls poszukiwaniom artystycznym Berenta i poszukiwaniom filozoficznym *Pałuby*. Również i w pustosłowiu Miriama znajdowały się myśli doniosłe dla sztuki nowoczesnej. Wysuwając postulat, by twórca „nie dopowiadał wszystkiego", by na dnie swego dzieła ukrywał głębszy sens — nieskończoność, Miriam miał naturalnie na myśli Maeterlinckowski mistycyzm; ale zarazem oczyszczał drogę nowoczesnej liryce symbolistycznej. Świadczy o tym zwłaszcza wywód na temat tajemniczej sugestii słów: one to otwierają perspektywy „ku tysiącom znaczeń (...) ukrytych, niepodobnych do wysłowienia". W tych sformułowaniach zawarta już była *in crudo* nowa semantyka poetycka symbolizmu. Jej realizacje przyszły dopiero później; wówczas, gdy liryka post-tetmajerowska i późniejsza porzuciła wreszcie wytarty wzorzec pozytywistyczny.

Takie są zasługi modernizmu dla poezji (ożywienie dramatu nastąpiło w dalszej fazie, w praktyce scenicznej Wyspiańskiego, w teorii Ortwina i Schillera). Zarejestrowawszy je, powtórzmy raz jeszcze pytanie: któż jednak był wtedy za realizmem „na dziś", za realizmem prozy? Mimo wszystkich zastrzeżeń może się tu nasunąć tylko jedna odpowiedź: za realizmem byli, koniec końców, w późnym okresie Młodej Polski jej wielcy likwidatorzy — Brzozowski i Irzykowski. Brzozowski zaatakował centralną sprawę ówczesnej

kultury: problem wyobcowania elity intelektualnej, zagadnienie rozpadu i odbudowy kultury ogólnonarodowej. „Odrywanie się jednostki (...) od społecznego podłoża — pisał — jej dojrzewanie do samotności, usiłowanie przełamania tej samotności, stworzenia naokoło siebie nowej rzeczywistości, próby uzasadnienia swego stosunku do świata, oparcia na tym stosunku jakiejś akcji, jakiegoś dziejowego czy choćby tylko indywidualnego planu — oto są zasadnicze momenty przejść psychicznych, których wyrazem była i jest twórczość Młodej Polski."

Tak interpretując cały proces, Brzozowski zdawał sobie również sprawę, iż poszczególne jego stadia były konieczne. Idea „bezinteresownej twórczości" była w jego oczach niejako prefiguracją tej przyszłej epoki, w której po „reintegracji ekonomicznej" nastąpi wreszcie ostateczna „reintegracja kulturalna". Dlatego Brzozowski mógł zachować obiektywizm wobec młodopolskich haseł autonomii artysty: „Kultura cząstkowa powstaje tam, gdzie pewna grupa ludzi odzyskuje dające swobodę twórczości wyzwolenie od ekonomizmu". Przypominał jednak, że każda taka kultura jest właśnie cząstkowa, przedwczesna, bo zrodzona przed nadejściem epoki prawdziwego wyzwolenia ekonomicznego, i dlatego „kończy na absolutnej niemożności wierzenia we własne wartości, normy, konwencje, na których się opierała". Ostatnie z przytoczonych cytatów pochodzą z roku 1905; dopiero później Brzozowski rozwinie swą „filozofię pracy", przeceni nadrzędną rolę świadomości „inteligentnego proletariatu", czyli mówiąc inaczej, przeceni znaczenie prefiguracji. O tym okresie pisarstwa Brzozowskiego mówił Nałkowski: „Postawienie pracy na piedestale jest słuszne i doniosłe w skutkach, ale trzeba naprzód zbudować ten piedestał (ustrój socjalistyczny), a jego jeszcze nie ma. Bez tego piedestału posąg pracy ugrzęźnie w bagnie burżuazyjnej reakcji!".

Zwolennikiem sztuki odtwarzającej wielkie procesy w życiu i świadomości społecznej był również i Irzykowski, kiedy atakował ultra-subiektywizm prozy młodopolskiej, kiedy konstatował, iż „rewolucja literacka Młodej Polski i rewolucja społeczno-polityczna lat ostatnich nie zrozumiały się wzajemnie". Jednakże skuteczność rad Irzykowskiego ograniczało swoiste rozumienie owej polskiej „rewolucji społeczno-politycznej", w której uparł się widzieć przede wszystkim dalsze stadium rozwoju psychiki szlacheckich rębajłów („Socjalizm jest tu nową maską rycerską dla Sobieskiego spod Wiednia"). Ta krytyka młodopolskiego koturnu, na który wchodziła nowa literatura socjalistyczna, była oczywiście użyteczna; jednakże Irzykowski wylewał dziecko z kąpielą i nie doceniał w sposób oczywisty chociażby nowatorstwa Struga. Również inne rady krytyka nie zawsze oddziaływały płodnie na rozwój literatury ówczesnej. Przykładem — całkowite lekceważenie kryterium tematycznego: „Mogą być rewolucyjne dzieła, w których nie ma ani słówka o rewolucji". Jest to oczywiście prawda, i to z gatunku prawd wiecznych. A jednak postulat Irzykowskiego szedł w pewnej mierze na przekór rzeczywistym dążeniom literatury tych lat, która z dużym trudem przeprowadzała swe pierwsze, reportażowe penetracje w sfery środowisk rewolucyjnych.

Najbardziej płodnym programem literackim Irzykowskiego był program demaskacji psychologicznej. Od *Pałuby*, jak zauważono tysiące razy, prowadziła prosta droga do *Ferdydurke*. Ale są to już sprawy, które należą do następnego okresu dziejów naszej literatury.

„Wszelkie rady udzielane autorom przez krytykę (...) — pisał w roku 1889 Sienkiewicz — są prostą stratą czasu." To obcesowe zdanie wyraża stanowisko dość typowe w stosunkach pomiędzy literaturą a krytyką. Krytycy — powiada wielu — aż nadto często nie mieli racji, ich sądy, nawet sądy Sainte-Beuve'a, szybko przemijały; zawsze natomiast pozostawały w tradycji dzieła literackie. Na Zachodzie powstała nawet spora książka (Henry Peyre: *Writers and Their Critics*. NY 1944), która dzieje krytyki tytułuje zwięźle „dwustu latami nieporozumień". Również i *Polską krytykę literacką* można by odczytać jako księgę kuriozów, jako antologię (mimowolnej) satyry. Uogólnienia bywały często śmiałe, lecz zbyt pochopne, natomiast analizy szczegółowe naznaczone były na ogół — zwłaszcza w wieku XIX — po prostu zwykłym niedołęstwem. Kiedy przychodziło do tego, by zracjonalizować własne doznanie estetyczne i w tej zintelektualizowanej postaci przekazać je czytelnikom, kiedy trzeba było wytłumaczyć, na czym, koniec końców, polega owo piękno utworu literackiego — krytycy najczęściej stawali bezradni. Analizę zastępowały jej pozory: streszczenia opatrzone wnioskami ideowymi lub — w gorszym przypadku — zakończone przymierzeniem kilku dowolnych reguł z tej albo innej poetyki normatywnej. Streszczali klasycy, streszczali romantycy, streszczali pozytywiści, ba, streszczali nawet i moderniści — tyle że górniej, nobliwiej, bardziej patetycznie i bardziej mętnie. „Opowiada nam potem treść dzieła w słowach tak poetycznych, jakby chciał autora przesadzić — pisał o krytykach młodopolskich Irzykowski — i bywa wtedy nieraz podobnym do koguta, który opowiada kurom o locie orła i od czasu do czasu sam podlatuje, nadrabiając pianiem."

Aleksander Tyszyński uchodzi np. za wybitnego krytyka pierwszej połowy XIX stulecia; natchnienia swe czerpał, jak i inni w tej epoce, z heglizmu, ale system mistrza usiłował interpretować samodzielnie, bronił powieści, bronił realizmu i w ogóle pisarstwem swym łączył dość twórczo dwie epoki w dziejach naszej literatury. Taka była jego teoria, lecz jak wyglądała praktyka? „«Jestże to — zapytuje zdziwiony Pielgrzym, ujrzawszy górę Czatyrdah — chmura, na tron aniołów odlana? Czy morze stojące w górę? Czy też zapora z kawałka lądu biegowi gwiazd niebieskich przez złośliwe duchy dźwignio-na?» (...; etc. etc.)". A „Mirza odpowiada, iż był tam, iż tam mieszkają śniegi (...) że wszedłszy na wierzchołek, gdzie nie dolata już orzeł, miał pod nogami chmury, widział w obłokach piorun, turbanem dotykał gwiazdy. I dziwną tę skreśliwszy wysokość, dodaje: «To Czatyrdah!». A Pielgrzym, posłyszawszy to imię, znane mu imię góry, cofa się z osłupienia i tylko nagły wykrzyknik niemego zdziwienia wydaje". Państwo już wiedzą, co tu zacytowaliśmy? Oczywiście: a n a l i z ę Mickiewiczowskiego sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa.*

Cóż dopiero, gdyby cytować sądy wartościujące! Ileż tu niezastąpionego materiału dydaktycznego dla wiecznych apologetów i dla wiecznych malkontentów! Pomyłki *in plus: „Świątynia Wenery w Knidos* (niejakiego Józefa Szymanowskiego — *Z. Ż.*) stanowi epokę w literaturze polskiej" — pisze Stanisław Kostka Potocki; zdanie, które powinien powiesić sobie nad biurkiem Henryk Bereza. *Zemsta* Fredry pozostanie „po wszystkie czasy wiernym obra-

zem uczciwego obyczaju, szczęścia i cnoty domowej" (Wincenty Pol). Szczególnie obfitą kopalnią kuriozów jest niestety — trzeba to powiedzieć otwarcie — Edward Dembowski, który, gdy szło o propagandę środowisk uważanych przezeń za postępowe, nie miał żadnych wahań. „Genialny wieszcz Włodzimierz Wolski." „Roman Zmorski — talent, nawet więcej, geniusz olbrzymi." Tenże Dembowski o Żmichowskiej: „Kiedy genialna autorka kreśli nam swoje szczęście jako kwiatka, rzewność nas wskroś przejmuje; potęga poety wyrówna w locie orła". A sądy *in minus?* Przytaczałem już, co mniemał o *Dziadach* (referując co prawda rzekomo cudze zdania) Ropelewski, a o całym Mickiewiczu Goszczyński. Wiersz jego „płynny jak woda, ma też smak wody" — to także Goszczyński, ale tym razem na temat Fredry. I jeszcze raz Dembowski: Norwid, „choć zachwycił, nie miał olbrzymiości geniuszu, który w Zmorskim od razu zabłysł" (to zdanie, przyznajmy jednak obiektywnie, napisane zostało w oparciu o warszawski okres twórczości Norwida). Tak, krytyka nasza aż nadto często przybierała pozę, którą wydrwił Słowacki: była jak ów mentor, co to klepie po ramieniu Szekspira i dobrotliwie doradza mu: „Więcej czucia!".

Dlatego, powiadają niektórzy, krytyka w ogóle powinna pozbawiać się rozkoszy wartościowania, jej zadaniem jest — przy założeniach minimalistycznych — opis, przy założeniach bardziej ambitnych — beznamiętne ustalanie prawidłowości rozwojowych. Tego rodzaju stanowisko przeważa dziś w literaturoznawstwie zachodnim; syntetyzuje je Max Wehrli (*Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951), który mówi, iż nonsensem jest zastanawiać się, czy np. heksametr, epigramat lub — z innej dziedziny — „idea przemijania" są mniej lub więcej warte od innych struktur rytmicznych, wersyfikacyjnych czy od innych idei. Jednakże nawet i na Zachodzie podnoszą się na nowo głosy w obronie prawa krytyka (i historyka literatury) do wygłaszania ocen (Beriger, Staiger, który w oparciu o nowe, egzystencjalistycznie zinterpretowane pojęcie stylu reaktywuje stare kryterium „jednolitości stylistycznej" — *Einstimmigkeit*). Obrońcy analizy wartościującej mają za sobą wysoki autorytet Eliota; krytyka literacka zawsze — jego zdaniem — zamyka się w granicach dwóch zasadniczych pytań: czym jest poezja? i czy utwór, który mamy przed sobą, jest dobry?

Panujący we współczesnej krytyce i nauce polskiej historyzm stawia całą sprawę wartościowania w trochę innym świetle: autorzy nasi przywykli od wielu lat śledzić postęp — postęp zarówno idei, jak i form literackich. Jednakże historyzm opiera się na myśleniu genetycznym i wszelkie procesy kulturowe traktuje jako zdeterminowane przez byt społeczny. Jak widzieliśmy wyżej, przyjęcie takich założeń prowadziło w różnych prądach — najsilniej w tainizmie — do wniosków fatalistycznych i sugerowało rezygnację z wypowiadania ocen. Rezygnacja taka zawsze jednak musiała być pozorna. Jeśli nawet jedynym zadaniem krytyka-naukowca jest sprawdzić, czy dane formy artystyczne rzeczywiście odpowiadają swoim czasom, to już w wynikach tego badania kryje się ocena. A przecież znamy dziesiątki zjawisk, które — jak chociażby Mickiewiczowska teoria dramatu — niewątpliwie wyrastały z określonych warunków historycznych, a jednocześnie antycypowały rozwój sztuki o całe stulecie.

Oczywiście krytyk, tak samo jak i twórca, spętany jest przez swą epokę.

Do tego ma on jeszcze specjalne nawyki zawodowe; „żaden inny myśliciel — napisał bardzo mądrze Świętochowski — nie ulega w tym stopniu naiwnemu złudzeniu, że natura objawiająca się również w sztuce wyczerpała już swoje pomysły i że pozostaje nam tylko badać, porządkować i formułami związać postacie jej dotychczasowe". Erudycja krytyka jest na ogół większa i bardziej fachowa od erudycji artysty, co tym silniej utrudnia mu rozpoznanie, czy w danym, współczesnym zjawisku literackim ma rzeczywiście do czynienia z nowatorstwem. Jednakże krytyk, jak poucza proste doświadczenie historyczne, musi podejmować ryzyko takiego proroctwa i wyraźnie deklarować się za jakimś programem. Możemy śmiać się ze Śniadeckiego i czytać z nieufnością Mickiewicza, ale ich pryncypialność zawsze budzi szacunek. Ci niezdecydowani natomiast, ci, którzy dla wszystkiego mieli jakieś wytłumaczenie, siedzieli, jak Brodziński i Dmochowski, na dwóch stołkach, nie wiedzieli, co czarne, a co białe, są dziś tylko śmieszni. Krytyka, która nie ryzykuje, zamiera. Myśl tę trafnie uzasadnił Maciąg (*Życie Literackie* 1960, nr 10), powołując się na przykład pewnej wielkiej i nie zrealizowanej propozycji krytycznej: propozycji naturalizmu, która, rzucona w zeszłym wieku przez Sygietyńskiego, nie została w pełni podjęta, a przecież „pozostała żywą wartością aż do dnia dzisiejszego".

Wreszcie nawet i taki krytyk, który woli wystrzegać się proroctw, powinien pamiętać o kilku prostych i niesprzecznych z myśleniem deterministycznym prawdach. Po pierwsze: iż także to, co „odpowiada" swoim czasom, występuje w różnych wariantach i każdy, kto zajmuje się krytyką, musi z natury swej profesji orzekać, który to mianowicie z pojawiających się współcześnie typów struktur artystycznych jest najlepiej „dostosowany" do potrzeb epoki. Poczciwa emancypantka, Julia Woykowska, pisała już w roku 1842: „Pismu czasowemu potrzebna jest krytyka, krytyka mająca pojęcie ducha czasu, jego potrzeb (...) krytyka, która umiejąc ze znajdujących się w nim (w tym czasie) żywiołów, tak złych, jak dobrych, korzystać — umie, panując nad tymże czasem, nawet najwyuzdańsze namiętności jego kierować ku wielkim celom ludzkości". Wreszcie pamiętajmy i o tym, że jeśli literatura jest tylko zwierciadłem swojej współczesności, to można ją przecież zmieniać, reformując właśnie współczesność.

O tej ostatniej prawdzie krytyka polska nie zapominała właściwie nigdy lub prawie nigdy. Dlatego rzeczywiście, jak zauważył Andrzej Kijowski, nie można napisać historii krytyki *tout court*. „Dzieje krytyki literackiej napisane wedle faktów, wedle polemik, utarczek, »wystąpień« (...) byłyby czymś tak nieskoordynowanym i bezsensownym, jak np. partie bębnów i kotłów przesłuchiwane bez orkiestry" (*Przegląd Kulturalny* 1959, nr 38). Nie da się oddzielić krytyki od literatury, literatury od polityki, polityki od historii. Ten fakt w pewnym sensie usprawiedliwia twórców recenzowanej antologii, że operując tak ogromnym materiałem naukowym i tak wypróbowanym zespołem pracowników, nie pokusili się przecież o jakiekolwiek zsyntetyzowanie swych czterech tomów. Nie spełnia tego zadania wstęp ogólny, a przedmowy do poszczególnych tomów nie są ze sobą zsynchronizowane ani pod względem doboru głównej problematyki, ani pod względem metodologii, ani pod względem metody. Trudno — cieszmy się z tego, co jest, uogólnień szukajmy sami lub (z mniejszym ryzykiem) pozostawmy ten trud następcom.

Rzeczywiście, historię krytyki można pisać tylko jako historię problemów szczegółowych, bądź ściśle estetycznych, bądź też czerpanych z pogranicza literatury i życia literackiego (takim problemem, a zarazem wielką książką, która czeka na swego autora, byłaby historia podwójnej giełdy artystycznej: instytucje a krytyka, salon a prasa, koszary a biblioteki, kawiarnia a prasa itd. itd.). O historii krytyki ujmowanej w oderwaniu od całokształtu przemian kulturowych i politycznych trzeba rzeczywiście powiedzieć to, co w r. 1899 mówił Witkiewicz: „że nie ma w niej ciągłości rozwoju. Jest to kolejne powstawanie i zapadanie w nicość chwilowo obowiązujących haseł, doktryn, nie zaś pogłębianie, rozszerzanie i wzbogacanie nowymi dowodami teorii, która ma pod sobą trwałą, opartą na prawdzie podstawę". Sprawa będzie natomiast wyglądać zupełnie inaczej, jeśli za cel postawimy sobie historię doktryn artystycznych (nie jest ona tożsama z historią literatury, gdyż nie zajmuje się faktami drugo- i trzeciorzędnymi, które tworzą „miąższ literacki" epoki, a nie wspierają programów). Przy takim założeniu nie naruszamy jedności procesów kulturowych i politycznych, śledzimy po prostu rozwój literackiej wizji świata i dzieje postulatów, wedle których próbowano tę wizję przekształcać. Powodzenie popularnej książki Filipa van Tieghema *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France* dostarcza argumentu praktycznego za użytecznością tego rodzaju badań.

Historia doktryn przyczyniłaby się także do zlikwidowania paru nieporozumień niebezpiecznie aktualnych i w naszej współczesności. Najistotniejsze z tych nieporozumień wynika z nieumiejętności odnalezienia ogniw łączących tezę o zdeterminowaniu literatury przez warunki społeczne danego kraju — z nawykiem uniwersalistycznego traktowania kultury europejskiej. Ileż to dobrych książek można dziś jeszcze (albo zwłaszcza dziś!) uśmiercić zarzutem „plagiatowości", ileż złych można ukanonizować, powołując się na ich „swojskość" — lub przeciwnie, wynosząc je w imię manii „europejskości"! Irzykowski w najśmielszych marzeniach nie przewidywał chyba, jak wielką i wciąż nie kończącą się rozpęta burzę; zresztą, bynajmniej nie jemu przysługuje tutaj wątpliwy zaszczyt nowatorstwa. Ksenofobiczny wątek polskiej „plagiatowości" rozpoczyna się przy Brodzińskim wraz z reakcją (także polityczną) na Oświeceniową erupcję entuzjazmu cywilizatorskiego. Samo Oświecenie co prawda tępiło „francuszczyznę" w obyczajach, ale nie przerażało się jakoś jej inwazją do własnych poglądów; dopiero Brodziński załamał ręce, gromko zawołał: „Nie możemy być wiecznymi uczniami ani nosicielami cudzej własności. Dla nas ludzie myślą, ale nie za nas!" — i zaraz też począł w czambuł wysławiać swojszczyznę, posuwając się natychmiast do twierdzenia, iż „niewyczerpane prawie bogactwo w cieniowaniu wyrazów" daje językowi polskiemu „pierwszeństwo nad francuskim". Nie upłynęło nawet dwadzieścia lat, a oto Goszczyński zaczął tym samym zarzutem „naśladownictwa" niszczyć Mickiewicza. Doprawdy, nie potrzeba nawet konstrukcji teoretycznych, by przekonać się, że cała gadanina o „plagiatowości" ruchów, które wyrastały z najżywotniejszych potrzeb swojego kraju i swojej epoki, jest czystym nonsensem. W dziejach myśli nie wolno wytaczać sporów o miedzę graniczną — zwłaszcza po Rewolucji Francuskiej, kiedy przemiany ekonomiczne i odpowiadające im przemiany w świadomości musiały z natury

rzeczy przekroczyć zasięg jednego kraju i opanować w mniejszym lub większym stopniu całą Europę. Jeśli o tym zapomnimy, to konsekwentnie będziemy musieli uznać, że np. cały dorobek Mochnackiego — bądź co bądź największego krytyka polskiego w wieku XIX — nie jest niczym więcej, jak tylko spopularyzowaną adaptacją filozofii Schellinga. Krytycy, ogarnięci obłędem „swojskości", wygłaszali absurdalne oceny; krytycy, którzy zachorowali wyłącznie na „europejskość", oderwali się od własnej literatury, pogrążali się — jak Klaczko — w specjalistycznych studiach nad renesansem włoskim i wypowiadali — jak Klaczko — oceny równie niedorzeczne: że np. w Polsce nigdy nie zrodzi się malarstwo, albowiem klimat u nas surowy i zmysły polskie stępione, „ani tak czujne na zewnętrzne wrażenia, ani tak wprawne do ich zewnętrznego ukształtowania". Tak, w tych właśnie sprawach najpłodniejszy jest złoty środek. Warto też pamiętać, o czym wiedział, pisząc o Mickiewiczu, Stanisław Ropelewski, że samo stwierdzenie literackiej „pożyczki" nie jest jeszcze oceną dzieła: „trzeba umieć pożyczyć, jak geniusz pożycza — u Boga".

Historyczny przegląd doktryn zmityguje wreszcie dywagacje na odwieczny temat: czy krytyka nadąża za rozwojem literatury — czy też nie nadąża; wyprzedza go — czy nie wyprzedza? Krytycy demokratyczni z okresu 1831—1863 spóźnili się ze swymi postulatami za rzeczywistą ewolucją powieści, ale umieli pójść za rozwojem dramatu; krytyka modernistyczna nie potrafiła, aż do Brzozowskiego i Irzykowskiego, ogarnąć intelektualnie przemian dokonujących się w wielkiej powieści społecznej, dorabiała tej powieści metafizyczny nos, ale za to wyprzedziła w swej teorii poezję. Wiemy to — i cóż z tego? Jakie stąd wynikają uogólnienia? Każde uogólnienie byłoby tu fałszywe, ponieważ krytyka nie jest autonomiczną częścią ogólnego rozwoju literackiego i nie da się osądzać jej „osobno". Prądy artystyczne idą szerokim frontem, a w krystalizacji doktryny uczestniczą raz lepiej, raz gorzej zarówno pisarze, jak i publicyści (nawet ekonomiczni), jak i muzycy, jak i malarze, jak i nawet... krytycy.

Jednej tylko rzeczy nie nauczą dzieje doktryn: nie nauczą stylu. Po lekturze czterech tomów antologii trzeba powiedzieć, że krytyka nasza miała na ogół styl dość kiepski. Była zawsze jakaś namaszczona, pompatyczna, uroczysta; najgorsza — gdy starała się o programowy obiektywizm. Styl nowoczesny w krytyce w ogóle trudno jest zdefiniować. Składają się nań rzeczy różne: sztuka niedopowiedzenia, sztuka aluzji, dowcip, paradoks, metafora, umiejętność zaskoczenia czytelnika. Takich krytyków było u nas bardzo niewielu. Klaczko był zbyt wykwintny, Chmielowski zbyt rzeczowy, Mochnacki — nawet Mochnacki! — zbyt profetyczny. Rzeczywisty styl krytyki nowoczesnej kształtował się w dziełach wielkich twórców i może u paru ich naśladowców (jak Dominik Magnuszewski, którego pamflet czyta się znacznie łatwiej niż późniejsze o kilkadziesiąt lat rozprawy Chmielowskiego). Wbrew rozpowszechnionym twierdzeniom właśnie wybitni pisarze okazywali się jednocześnie wybitnymi krytykami — Mickiewicz w rozprawie z literacką Warszawą, Słowacki, Norwid, Krasiński, Ujejski, Prus (w recenzji *Ogniem i mieczem),* Sienkiewicz w polemikach z naturalizmem. Oni przede wszystkim nie przybierali pozy, która gubiła maluczkich. „Wezbrane uczucia serca nie dozwalają mi zbierać ostronnych kwiatów gwoli ozdobie mowy..." —

brnął w zawijasach J. K. Szaniawski; zdanie to jest niezwykle charakterystyczne, ponieważ — nawet biorąc poprawkę historyczną na styl epoki — nasuwa ono tylko jedną myśl: że każde słowo kłamie w nim treści.

Tak się jakoś składa, że nieliczne dobrze napisane artykuły w tej antologii to szkice bardzo żywo i polemicznie zaangażowane. Toteż każdemu krytykowi, który chciałby mieć styl, można po tej lekturze poradzić: spróbuj się zaangażować. To jeszcze nie gwarancja sukcesu, ale, kto wie, a nuż pomoże?

7

O wydawnictwie pomnikowym tego typu, co *Polska krytyka literacka 1800—1918*, można mówić nieskończenie. Że wydawcy stracili szansę napisania wstępu do historii doktryn literackich — oczywiście. Że (zwłaszcza w tomie IV) zrezygnowali z możliwości opracowań interpretacyjnych sylwetek różnych krytyków, poprzestając na suchych informacjach faktograficznych — i to prawda. Że w swym komentarzu popełnili wiele drobnych błędów — pisała o tym obszernie Zofia Lewinówna (*Nowe Książki* 1960, nr 9). Że wydawnictwo zaniedbało sprawy tak elementarnej, jak umieszczenie w tekstach odsyłaczy do przypisów, co niezmiernie utrudniło lekturę. Że korekta — szczególnie w tomie I — bywa po prostu niechlujna. Że dobór tekstów (jakżeby inaczej!) nasuwa różnorodne zastrzeżenia. W tomie I „wymknął się" jakoś Leon Borowski, w tomie II Słowacki nie jest reprezentowany najlepszym swym artykułem *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, a przy Norwidzie nie ma nawet fragmentu *Promethidiona*, nie mówiąc już o *Milczeniu*. Nic nie może także usprawiedliwić pominięcia *Listów o literaturze* Orzeszkowej w tomie III — ani popularność tego tekstu, ani jego mniejsza wartość merytoryczna; w końcu ten właśnie artykuł najpełniej wyraził świadomość estetyczną pozytywizmu. W tymże tomie nie pojawiają się Feliks Bogacki, Józef Kotarbiński i Maria Konopnicka; w tomie IV nie ma *Sienkiewiczianów* Nałkowskiego, w drodze między tomem II a III zgubił się Kazimierz Kaszewski. Rygorystyczne założenie gatunkowe zubożyło też antologię o różne impresje estetyczne i krytyczne wielkich twórców; z pewnością warto by umieścić w tomie II dygresje z *Beniowskiego* i fragmenty z bogatej epistolografii twórcy *Irydiona*. Niepotrzebnie znalazł się natomiast w tym tomie zdawkowy i nieodpowiedzialny w ocenach katalog bibliograficzny Majorkiewicza, a w tomie III — nic nie znaczący głos Jana Karłowicza, który opowiada czytelnikom polskim o twórczości Sacher-Masocha.

Dużą wartość wydawnictwa stanowi bogaty komentarz merytoryczny. Niejednokrotnie — jak w opracowaniach M. Grabowskiej, M. Straszewskiej, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa i J. Rohozińskiego — zastępuje on w pewnej mierze brak ujęć syntetycznych, tworzy zastępczy przewodnik po literaturze i estetyce okresu. Ta funkcja komentarza słabnie niestety w tomie IV; tutaj także zabrakło po prostu wielu objaśnień najbardziej niezbędnych przy lekturze. Przy St. I. Witkiewiczu i I. Matuszewskim wydawcy nie wyjaśniają, jakie to pismo „drukowało najpoważniejsze artykuły owej (tradycjonalnej) estetyki" i kto był wydawcą tego periodyku (s. 26), kto zacz Włodzimierz Dzieduszycki (s. 46; nazwiska tego brak również w indeksie), co za studium

pisał Ochorowicz o *Improwizacji* (s. 82), kto to był Feliks Jezierski i gdzie krytykował Taine'a (s. 83). Przykłady można by mnożyć.

Mimo to cieszmy się z antologii *Polskiej krytyki literackiej*. Cokolwiek nie powiedziałoby się o tym wydaniu — ono jest. Jest po raz pierwszy w dziejach naszej literatury. I to właśnie należy uznać za rzecz zasadniczą.

Zbigniew Żabicki

Jerzy Kwiatkowski

TRZECI TOM GROCHOWIAKA

Jak się zdaje — bez obawy o popełnienie zasadniczego błędu, zapropon wać można następującą ogólną systematykę poetów z punktu widzenia i stosunku do tradycji literackiej: 1) rewolucjoniści środków wyrazu, pragną ograniczyć do minimum ciążący na nich wpływ twórców minionych epo 2) poszukiwacze i synkretycy: poeci traktujący historię literatury jako zbi poetyckich elementów, jako materiał podatny do współtworzenia nowych kor binacji estetycznych; 3) stylizatorzy: poeci, którzy — niejako na bazie mini nych poetyckich systemów, niekiedy znacznie oddalonych w czasie — kszta tują swoją, odmienną przecież od tych systemów, poetykę.

Podział ten nie jest w zasadzie podziałem wartościującym: nie trudno d strzec, że jeden z najwybitniejszych poematów, jakie w latach powojenny wyszły spod piór poetów polskich — zalicza się do kategorii trzeciej. In sprawa, że wśród twórców *minorum gentium* podział ten automatycznie prz kształca się w hierarchię wartości: poszukiwacze i synkretycy nazywają s wtedy eklektykami, stylizatorzy — naśladowcami. Nie chodzi nam tu jedna w tej chwili o twórców *minorum gentium.*

Chodzi natomiast o właściwe zaklasyfikowanie poezji Stanisława Groch wiaka, którego twórczość zdecydowanie wskazuje na przynależność poety kategorii poszukiwaczy-synkretyków, ściślej — do górnej ich warstwy: t mianowicie, której przedstawiciele potrafią bogactwo podejmowanych tradyc literackich obrócić na korzyść spotęgowania własnej oryginalności poetycki Co zakrawa na paradoks.

Dowody na ilościowe bogactwo żywych w poezji Grochowiaka tradycyj n trudno odnaleźć w literaturze krytycznej dotyczącej młodego poety. Obok Ba delaire'a w katalogu tym figuruje Victor Hugo, obok poetów baroku — fut ryści, obok Przybyszewskiego — Przyboś, obok Tuwima i Gałczyńskiego Różewicz. Zapewne, niektóre z tych nazwisk figurują tu dzięki podobieństwo jednorazowym i nieistotnym, wskazując raczej na znaczną erudycję Alicji L sieckiej * niż na protoplastów poezji Stanisława Grochowiaka. Tak czy inacz

* Alicja Lisiecka: *Norwid, futuryzje i rozbieranie do snu. Nowa Kultura* 1960, nr 7. W jaskrawiony przykład na owo poszukiwanie podobieństw drugo- czy trzeciorzędnych (pr jednoczesnym pomijaniu tradycyj tej poezji tak oczywistych, jak barokowa czy norwidowsk stanowi tu ochrzczenie „maszynistyczną" metafory: „Dać wypoczynek starej lokomobili". N

ednak — żadnemu z młodych poetów współczesnych nie wytknięto tylu ›radziadków i żaden — w rzeczywistości, nie tylko w wyobraźni recenzen- ów — w pradziadków tych nie jest tak jak Grochowiak bogaty.

Wstyd wyznać — chciałbym wskazać tu na jednego jeszcze, na tego mia- ıowicie, na którego sam poeta wyraźnie się powołuje, opatrując swój nowy om * w motto z *Garstki* piasku. Na Norwida.

Są bo na świecie ludzie tak wymyci
Że gdy przechodzą
Nawet pies nie warknie
Choć ani święci
Ani są też cisi

Fragment ten, świadczący już właściwie o pastiszowych uzdolnieniach Gro- :howiaka, nie jest bynajmniej jedynym w tym tomiku śladem pilnej lektu- y wielkiego poety. Ślady inne wykryć łatwo w językowej i stylistycznej warstwie wielu spośród tych wierszy, w retoryce i inwersjach *Szekspira:*

Czy jest który człowiek co by znając klęskę
Żeber zapadłych podłużnego pyska
Znalazł pomimo tyle chwalb milczenia
Ile ich niesie zdychające zwierzę

Na co są mężni?

w definicjach *Męstwa,* w połączeniu kolokwializmów z tonem ironicznym, w niektórych spośród archaizmów, w elipsach wreszcie. ** Niemal wszędzie owa Norwidowska tonacja została znakomicie opanowana i włączona w ze- spół elementów tworzących całość specyficznie Grochowiakową; wyraźnie zaś dopomogła poecie w jego dążeniu do siły i skuteczności środków wyrazu, w jego dążeniu ku precyzji języka i ku maksimum efektu estetycznego, osiąg- niętego dzięki takiej a nie innej konstrukcji wiersza.

Nie znaczy to przecież bynajmniej, by Grochowiak stał się nagle innym poetą, ani — by na innych piętrach jego poezji dawało się także dostrzec cień Wielkiego Samotnika. Główny nurt i główni protoplaści: barok, Baude- laire, sztuka nadrealistyczna — wszystko to pozostało bez zmian, obsesje bo- wiem, które tworzą tę poezję, zbyt są silne i płodne estetycznie, by można było z nich zrezygnować. Z natury rzeczy zaś domagają się niejako — tych a nie innych protoplastów.

I tu jednak nastąpiły pewne znamienne przesunięcia. Tak na przykład ba-

---

wątpliwie, maszynizm futurystyczno-awangardowy odznaczał się znaczną naiwnością. Nie taką jednak, by kult dwudziestowiecznej techniki łączyć z wyobrażeniem staromodnego, nieruchawego, śmiesznego kociołka, przy pomocy którego — z dziada pradziada — każdy hreczkostej młócił swoje zboże.

* Stanisław Grochowiak: *Rozbieranie do snu.* PIW. Warszawa 1939.

** Jest zjawiskiem zdumiewającym, że jakimkolwiek związkom poezji Grochowiaka z poezją Norwida zaprzeczyła, w cytowanej już recenzji, Alicja Lisiecka — autorka naukowej rozprawy o Norwidzie.

rok, oddziałujący dotychczas głównie na podstawowe elementy wyobra
poety, wtargnął już także i do jego stylistyki i kompozycji (współgrając zre
tą z inwersjami norwidowskimi).

Jakże wysoko smutne
W tej czerwonej dali
Zadumane okręty —

— oto pierwsze słowa znakomitego wiersza *Widownia,* słowa, które sugeru
zarówno temat utworu, jak obraz — najzupełniej inne niż te, z który
za chwilę zapozna się — w inną stronę kierujący już swą wyobraźnię
czytelnik. Obraz bowiem oznacza

— dwugarbne wielbłądy

A temat wiersza? Dalej jeszcze czytelnik nic o nim nie wie, niczego
nie domyśla. Następuje przegląd „krowio-wielorybiej widowni", przegląd, k
rego poeta dokonuje na całej niemal przestrzeni utworu — wciąż nie bar
wiadomo, w jakim celu. I dopiero ostatnie wersety wskazują na aktorów w
stępujących na tej scenie, wskazują na

nas
(. . . . .)
Gdy w przepaść
Podążamy
Na rozkraczonych nogach

Czyż trzeba dowodzić, że zarówno ów specjalny kult niespodzianki, owa skł
ność do zachowywania tajemnicy, wyjawianej w ostatnim dopiero momen
jak wstępny obraz: przybliżenie nieistotnego szczegółu, łudząca zmiana p
porcji — czyż trzeba dowodzić, że poetyka tego rodzaju wywodzi się z barok

*

Tak więc: poezja Norwida i stylistyka barokowa dopomogły liryce G
chowiaka do pełnego osiągnięcia — chwiejnej poprzednio — równow
między słowem a wyobraźnią, między przeżyciem a wyrazem. Jeśli pami
się o naturze obsesyj i o założeniach estetycznych poety — stwierdzenie
znaczy niemało.

Obsesje Grochowiaka... Niejednego już doczekały się kazania i niejed
cierpkiej uwagi. O „jąkichś trupich jadach" pisał dziarski Ryszard Matusze
ski, kuracyjny wyjazd do Włoch proponował pogodny Julian Przyboś. Jed
nie Alicja Lisiecka ujęła zagadnienie głębiej, z czego wynikła zresztą pretens
że „symbolika Grochowiakowej »wątroby na dłoni« nie sięga filozoficzny
korzeni symboliki »ścierwa« Baudelaire'a". Zapewne. Nie wymagajmy jedn
od razu zbyt wiele od młodego poety. Pamiętając jednocześnie, że filozofia
go na pewno nie jest tak płytka, jak odczytała ją wielokrotnie tu już cytow
na krytyczka. Jeśli zaś filozofia to niespecjalnie nowa ani skomplikowana

precyzyjna, to w każdym razie roztrząsająca problemy dla każdego człowieka żywe i aktualne. A to w końcu w poezji najważniejsze.

Grochowiakowe obsesje: brzydoty i śmierci — jako swoją genezę właściwą, jako swoje dno najgłębsze — ukazują lęk metafizyczny czy raczej: metafizyczny bunt. „Bóg Grochowiaka — to raczej zwada i szukanie niż miłość" — próbował formułować autor tego sprawozdania w recenzji *Ballady rycerskiej*, pierwszego tomu poety — motywując swoje słowa cytatem z wiersza *Znaki:*

My na pięści z Bogiem, w mroku
My z latarnią karbidową,
Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!
Komar bzyknie,
Włos upadnie...

Motywując je przecież niezgrabnie. O kilkanaście stron wstecz znajduje się bowiem w tym samym tomiku wiersz *Święty Szymon Słupnik*, wielointerpretacyjny, zapewne; na tle późniejszych tomików Grochowiaka pozwalający jednak na plan pierwszy wysunąć interpretację religijno-metafizyczną. Wiersz ten, w którym strofy dotyczące Szymona, powołanego przez Boga, „By trwał / By śpiewał mu pieśń / I piał", przeplatają się z obrazami akceptowanych przez tegoż Boga cierpień, kończy się strofą:

A ludzie mych wierszy słuchając powstają
I wilki wychodzą żerującą zgrają...
Powołał mnie Pan
Na bunt.

Grochowiak debiutował jako poeta związany — mniej czy więcej — z katolicyzmem. Daleki od ukształtowanego przez tradycję wzorca poety katolickiego, religijnego, nie był przecież — jak sugerowała to krytyka — poetą „quasi-religijnym". I nie co innego, jak właśnie ów spirytualistyczny punkt wyjścia, w znacznej mierze tłumaczy jego obecną postawę, jego tragiczny światopogląd, jego dociekliwość i przekorę w ukazywaniu grozy i obrzydliwości istnienia. Geneza, potwierdzona w omawianym zbiorze przez śmieszniutkiego „Chrystusika w Lourdes" z wiersza *Dekadencja.*

Bunt Grochowiaka nie jest przecież — by użyć niezupełnie współczesnej terminologii — buntem Kaina, lecz buntem Prometeusza. Jego świadomość tragizmu i sprzeczności leżących u podstawy praw istnienia

(Ludzkość stworzyła ideę Centaura
w dziwnie wnikliwej o sobie zadumie), *

świadomość, która każe mu bez przerwy oskarżać świat, bez przerwy pokazywać palcem na jego zdumiewającą brzydotę — nie czyni zeń bynajmniej wzgardliwego outsidera. Jest w tej poezji zrozumienie i miłość do człowieka,

* Warto zwrócić tu uwagę na fakt, że cały ten wiersz (*Centaur*) wyraża konflikt typowo barokowy.

takiego, jakim jawi się on w całej swej biologicznej obrzydliwości. Jest p
czucie jakiegoś ludzkiego braterstwa, najtrudniejszego ze wszystkich: brat
stwa w brzydocie i śmierci. Ukazując prawdę, pastwiąc się nad nią i wyśm
wając, Grochowiak zdaje się wyzywać Boga? los? nonsens? — ogłaszając s
pochwałę męstwa, co jest „Mądrością smutną jak chłop / Myjący nogi prz
wędrówką w szpital", wyznając swą ryzykowną erotykę programowej brz
doty, erotykę, którą można interpretować wielorako, która przecież prze
wszystkim ma w jego poezji sens symbolu.

*

A teraz weźcie teraz wy potrafcie
Tyle zachwytu połączyć z pogrzebem

Rozbieranie do snu może posłużyć za walny argument w obronie immane
nych, estetycznych wartości sztuki. Dziwny paradoks: przygnębia zwied
nie przechwalonej wystawy „Rodzina człowiecza", wystawy pomyślanej ja
piękny morał. Oczyszcza — lektura wierszy o brzydocie i śmierci. Wys
wa — przez swą natrętną programowość usuwa bowiem w cień wartości ar
styczne, pozostawiając człowieka sam na sam przed jego zwykłym odbicie
w sumie: takim mniej więcej, jakie każdy ogląda rano w lustrze. Wiersze
wyjaskrawiając brzydotę — czynią to przecież w sposób... Otóż — właśnie o
chodzi: w jaki sposób?

Spośród wielu innych przypomnieć tu warto dwa zdania, przygotowuja
niejako odpowiedź na to konkretne pytanie. Zdanie Rodina: „Wszystko to,
w naturze nazywa się zwykle Brzydotą — w Sztuce stać się może Pięknem
I zdanie Kanta: „Wzniosłość nie istnieje w przedmiocie, lecz w nas samych

Z konieczności trzeba tu jednak pominąć nadzwyczaj rozległą dziedzi
estetycznej problematyki brzydoty, ogólne zagadnienie, któremu należało
poświęcić książkę, nie fragment recenzji. Trudno przecież nie zauważyć n
mochodem, że jest to jedno z centralnych zagadnień sztuki XX wieku i
Grochowiak bynajmniej nie występuje tutaj jako odosobniony dziwoląg, k
remu należy się kuracja na koszt państwa. Pozostańmy więc przy jego poez

Oryginalność (w sensie: wyszukaność, udziwnienie), hiperbola, kontrast
wydają się głównymi elementami reprezentowanych przez ten tom warto
estetycznych. Że oryginalność nie koliduje bynajmniej ze swoistym synkr
tyzmem tej poezji — tym poezja to ciekawsza i na większą zasługująca uwa
Że oryginalność poszukiwaczowi Brzydoty osiągnąć łatwiej niż poszukiwaczo
Piękna — powód, by krytyk strzegł się pochwał zbyt entuzjastycznych.

Przejdźmy jednak do faktów. Oryginalność, udziwnienie Grochowiakowe
przejawiają się zarówno w warstwie gramatyczno-językowej („Najesz pokrz
wy", „Połknął (...) krowom, widelcom i ludziom"), jak w warstwie metafory
(„Wygięta w swej nagości jak w fryzjerni pas", „Wpada w pokój kochan
jak zapach dorsza z dołu", „Jak bladzi ci ludzie z pierwszych płócien Picas
Delikatność różowa kurzego żołądka", „Można ją jeszcze — gdy zagłada
wtulić /W ciepłą piwniczkę zapłakanych warg"), jak wreszcie — i ta ory
nalność wydaje się najważniejsza — w sferze większych poetyckich pomysłó
metafor, w całej w ogóle sferze znaku. W jakże nowy, wyszukany, a przec

natychmiast przekonujący estetycznie pomysł ujęty tu został stary, Młodej Polsce najbliższy, motyw miłości-śmierci (wiersz tytułowy), jakaż rozpusta wyobraźni przebija z *Grzechu*, jak bardzo udziwniona została prostota *Pokoju*. Że wartość wszystkich tych obrazów i chwytów polega nie tylko na oryginalności — dowodem trafność lub sugestywność przytoczonych powyżej metafor. W tej chwili chodzi tu jednak o inne sprawy. Pierwsza z nich to podkreślenie, że oryginalność, wyszukaność nawet — nie są, współcześnie zwłaszcza, wartościami, które należałoby usprawiedliwiać, które należałoby, jak to czyni wielu krytyków, podejrzliwie legitymować. Przy coraz większej chwiejności i zawodności innych kryteriów, to właśnie kryterium od niejakiego już czasu stanowi, nie tylko w literaturze, także w sztukach plastycznych — sprawdzian coraz pewniejszy. Zapewne, i do niego przykładana bywa waga przesadna. Jak się zdaje jednak, w tej chwili przesada taka nie grozi poezji polskiej, sumarycznie rzecz biorąc: od niedawna dopiero wydobywającej się z szarych mgieł nijakości.

Drugi wzgląd, dla którego specyficzna niezwyczajność poezji Grochowiaka została tu wyeksponowana, dotyczy ogólnych zasad jego poetyki. Mianowicie: oryginalność widzenia, wyszukaność pomysłów i skojarzeń odrealniają i subimują przedmiot tych wierszy — stwarzając zeń przedmiot wzruszeń estetycznych. Są jedną z dróg, po których wędrują współcześni artyści-cudotwórcy, przemieniający brzydotę w to, co zwykliśmy nazywać pięknem.

*

Nie trudno zauważyć pewną urywkowość niniejszego sprawozdania, między innymi pominięcie podobną jak oryginalność odgrywających rolę elementów hiperboli i kontrastu. Kontrastu: kategorii, w którą da się ująć jedna z najciekawszych wartości tej liryki — groteska.

Pominięcia te, a jest ich o wiele więcej, wynikają ze specyficznego charakteru poezji Grochowiaka. Przynosi ona — zarówno czytelnikowi jak krytykowi — nadzwyczaj bogaty materiał do przemyśleń i analiz, uplasowała się bowiem w jednym z najbardziej newralgicznych punktów współczesnej problematyki estetycznej i filozoficzno-społecznej. Jednocześnie zaś — rozwijając się organicznie, zachowując wierność wobec głównych swych zasad i obsesyj — umożliwia kontynuacyjny charakter opisu, sporządzanego w miarę ukazywania się tomików poety. Stąd — zwolnienie krytyka z obowiązku omawiania zagadnień omówionych już przezeń przy okazji *Ballady rycerskiej* czy *Menueta z pogrzebaczem*. Stąd — złudne, być może — przekonanie, że jeśli pewne zagadnienia zostały tu pominięte, znajdą one swe miejsce w recenzjach przyszłych.

Jerzy Kwiatkowski

Michel Butor

MUZYKA, SZTUKA REALISTYCZNA

WSTĘP

Kiedy wspomniałem komuś o tym, że przygotowuję artykuł o realistyczny aspektach muzyki współczesnej, rozmówca mój wykrzyknął: „Chyba nie za nie pan bronić muzyki programowej!". Zastanowiłem się wtedy przez chwi czy człowiek ten był kiedyś obecny na przedstawieniu operowym, czy słys kiedy nazwisko Jana Sebastiana Bacha.

Obserwujemy bowiem dzisiaj nawet w umysłach nader subtelnych pewi głęboko zakorzeniony przesąd, dotyczący zresztą nie tylko muzyki, ale równi sztuk plastycznych i literatury (znacie to: „Sztuka dla sztuki" i całe gada krytyków naokoło tego tematu), przesąd może specjalnie utrudniający d kusję, gdy chodzi o muzykę, bo niejeden jest zdania, że na tym terenie pr najmniej nikt nie przyjdzie zawracać mu głowy kwestiami politycznymi, fi zoficznymi, moralnymi itp., podczas gdy w innych dziedzinach jest już rze z dawna ustaloną, rzeczą całkowicie oczywistą dla wszystkich z wyjątki kilku ślepców lub kilku hipokrytów, że nie ma malarstwa ani literatury jakiegoś znaczenia, bez sprecyzowanego, historycznego osadzenia w czasie.

To nieuznawanie możliwości wyobrażeniowych muzyki, które w wielk mierze przyczyniło się do kapryśnej lekkomyślności i pochopności sądów wsp czesnej krytyki muzycznej we Francji, sądów, które oczywiście trzeba wci zmieniać z roku na rok, niemal z miesiąca na miesiąc (przypomnijmy sobie przykład, co mówiło się niedawno jeszcze o ostatnich utworach Igora St wińskiego, wspomnijmy również te bezsensowne krytyki potępiające dzi Beli Bartoka; wszystko to zostało już całkowicie odwołane, ci wielcy muzy raz po raz zdobywają sobie uznanie naszych ekspertów. Czyż to nie powin ich nakłonić do poważnej rewizji choćby części uznawanych kategorii?); t brak zrozumienia niektórych aspektów muzyki współczesnej jest ściśle zw zany z pewną koncepcją realizmu, którą myśl współczesna we wszystki swych przejawach od stu lat uważała za niedostateczną, a także z pewny skostnieniem pseudonaukowym i reistycznym pojęciem realizmu, w któr krytyka marksistowska widzi łączność ze ściśle określonym historycznie m mentem tryumfu mieszczaństwa: uważa ją za refleks defensywnej posta tegoż mieszczaństwa w stosunku do nowych prądów umysłowych i analizu

fenomenologicznie to zjawisko odkrywa jego powiązania z pewną akademicką sklerozą umysłową myśli naukowej, a raczej systemu popularyzacji nauki.

Taka koncepcja realizmu, czyniąca muzykę czymś zupełnie niezrozumiałym, jest rzeczywiście ostatnim bastionem zwolenników teorii „sztuki dla sztuki" i opiera się na identyfikacji tego, co realne, z tym, co widzialne, tak jak gdyby nie istniały inne jeszcze znaczenia tego pojęcia. Ostatecznie w literaturze te ostatnie zrywy konającej teorii znajdują swój wyraz w rozpaczliwym dążeniu do realizmu czysto optycznego, który, jak wykazał Roland Barthes, prowadzi w sposób nieunikniony do literatury nonsensu.

Jest rzeczą oczywistą, że gdy zgodzimy się z faktem, iż dźwięki są częścią realnego świata, zrozumiemy natychmiast, że muzyka również może być realistyczna. Skoro dźwięk jest w samym swym założeniu ostrzeżeniem, znakiem, każda koncepcja realności mieszcząca w sobie i dźwięki, jest z konieczności taką koncepcją, gdzie niweluje się wszelkie absolutne różnice pomiędzy naturą a językiem, a zatem pomiędzy materią a myślą, gdzie wszystko jest podatne, nadające się do interpretacji, gdzie nic już nie zdoła ukryć się przed jasnością czy przed zrozumieniem.

Dlatego też twierdzę, że muzyka jest sztuką realistyczną, że czegoś nas uczy, nawet w swoich najbardziej niedostępnych formach, pozornie najbardziej oderwanych; uczy nas czegoś o świecie; twierdzę, że gramatyka muzyczna jest gramatyką czegoś realnego, że śpiew przekształca życie.

Zacznijmy od pozbycia się kilku sprzeciwów elementarnych.

Igor Strawiński w chwili roztargnienia posunął się kiedyś w rozmowie do tego, że powiedział: „Muzyka z natury swojej jest niezdolna do wyrażenia czegokolwiek"; formuła ta, której oczywiście całe jego dzieło zaprzecza w sposób wspaniały, tłumaczy się jednak doskonale, jeśli umieszczamy ją w kontekście problemów i intencji autora. Można śmiało powiedzieć, że rzucono się na to oświadczenie. Jakżeż je wykorzystano! Prym trzymali tutaj ci, którzy dotychczas dawali dowody najbardziej prymitywnego braku zrozumienia twórczości Strawińskiego. Do jakiego stopnia dawał tym broń w ręce swych przeciwników, jak dalece uważali się teraz za upoważnionych do tego, żeby już nic nie rozumieć!

Jeden z powodów tłumaczących taką postawę to fakt, że często jest nam trudno — gdy chodzi o muzykę bardzo od nas odległą w czasie, ale szczególnie w przestrzeni (mam na myśli przestrzeń dzielącą różne cywilizacje) — odróżnić, czy dana muzyka jest smutna, czy wesoła, czy śpiew, który słyszymy, jest wyrazem radości, czy też lamentem, a że mimo to czujemy się tą muzyką wzruszeni. Łatwo jest zrozumieć, że w każdej muzyce istnieje spora doza konwencji i jak z tego wynika, gdy znajdujemy się wobec muzyki egzotycznej — czy będzie to śpiew gregoriański, dla kogoś, kto nie jest do tego śpiewu przyzwyczajony, czy też muzyka japońska — słyszymy tylko jakąś cząstkę tej muzyki, czujemy się w stosunku do niej tak, jakbyśmy patrzyli na czarno-białą reprodukcję obrazu. Fakt, że obraz ten zredukowany do swych walorów mimo to wzrusza nas, nie dowodzi bynajmniej, żeby barwy nie były w nim rzeczą zasadniczą, tak samo jak śpiew japoński, w którym nie umieliśmy rozpoznać wesołości, jest mimo to zdolny doskonale ją wyrazić. Dostrzegamy z tego śpiewu jeden tylko aspekt, zresztą może zachwycający. Ten, kto nie ma pojęcia o klasycznym języku arabskim, może jednak patrzyć z wielkim upodobaniem na pismo kufickie.

Nie ma rzeczy bardziej rozpowszechnionej od lenistwa umysłowego: zawsze wolimy myśleć, że nie warto się uczyć.

Z drugiej strony zbyt często skłonni jesteśmy sądzić, że skoro muzyka może coś wyobrażać, to znaczy, że można tłumaczyć ją słowami, podkładając słowo pod każdą nutę. Otóż wystarczy raz wziąć się do przekładu jakiegoś tekstu na kilka języków, nawet należących do tej samej grupy językowej, ażeby przekonać się, że takie dosłowne tłumaczenie jest zawsze niemożliwe, że prawie zawsze należy zmieniać kolejność wyrazów, tłumaczyć jedno słowo przez kilka lub odwrotnie. Wiadomo, że w danym tekście porządek wyrazów nie odpowiada bynajmniej ścisłej kolejności chronologicznej, że jest niepodobieństwem powiązać w sposób ścisły każde słowo z przedmiotem itd. Niemożliwość tłumaczenia słowo w słowo jakiegoś tekstu muzycznego, będąc pewną charakterystyką języka muzycznego, wyjawia nam tylko właściwy charakter każdego innego języka.

Wiemy o tym aż nazbyt dobrze my, którzy paramy się pisaniem powieści, że wierność tekstu w stosunku do ścisłej chronologii kalendarzowej może być jedynie złudzeniem, że przedstawia zawsze obraz będący skrajną symplifikacją. I jakże tu dziwić się wobec tego, że łączenie w sposób prostacki, jedno po drugim, kolejnych zdarzeń muzycznych z kolejnymi, godzina po godzinie, zdarzeniami jakiejś opowieści nie zawsze bywa rzeczą możliwą! Muzyka programowa, ta, w której rozwój zdarzeń dźwiękowych postępuje krok za krokiem za tekstem literackim, jaki ilustruje, przedstawia oczywiście najprostszy przykład tej koordynacji (zacytuję tu: śpiew gregoriański, Palestrina: *Msza Papieża Marcellego* lub inna; Jan Sebastian Bach: *Pasja według św. Mateusza* lub inna; Wolfgang Amadeusz Mozart: *Don Juan* lub inna opera; Schubert: *Król Olch* lub inna pieśń, Strawiński: *Święto Wiosny* lub inny balet; Schoenberg: *Pierrot Lunaire* lub inny jakiś melodram, wszędzie tu widzimy najprostszy przykład tej koordynacji. Należy zauważyć, że we wszystkich podanych przeze mnie przykładach liczne szczegóły wprowadzają tu struktury o znacznie wyższym poziomie. Zrozumienie sztuki w różnych jej dziedzinach zawsze chodzi w parze: ten, kto nic nie rozumie ze współczesnego malarstwa (przez współczesne rozumiem malarstwo ostatnich stu lat), spryciarz i obieżyświat przekonany, że zdolny jest ocenić w tym roku to, co tegoż samego roku malują w Nowym Jorku, w Mediolanie, w Tokio czy w Paryżu w nieznanych nikomu pracowniach, których jeszcze nie odkrył żaden handlarz, co wystawione jest we wszystkich nieznanych galeryjkach, do których nie trafił jeszcze żaden miliarder amerykański lub konserwator amerykańskich muzeów, popełni niechybnie najgorsze błędy w ocenie poezji. Otóż nie rozumieć tego, że istnieje powiązanie wyższego rzędu pomiędzy słowami a muzyką, pomiędzy treścią a muzyką, to znaczy również nie rozumieć tego, że w powieści treść może i musi nieraz w rozmaity sposób mijać się z kalendarzem.

CYTATY

Wydaje mi się, że na to, by dobrze zrozumieć narratywne zdolności muzyki, żeby umieć je widzieć tam, gdzie one są, aby pozbyć się pewnych głupich refleksów myślowych, jakie zawdzięczamy wychowaniu, którego brakom nikt

chyba nie zamierza zaprzeczać, nic nie okaże się tak pouczające, jak systematyczne porównywanie form muzycznych z powieściowymi.

Wiadomo, jak dalece wielcy powieściopisarze XX wieku, czy to będzie Joyce, Proust, Mann czy Faulkner lub Kafka, odczuwali, przeżywali, eksploatowali pokrewieństwo istniejące pomiędzy tymi dwiema dziedzinami wyobraźni twórczej, ale jest rzeczą oczywistą, że ich poprzednicy już zdawali sobie sprawę z tej zbieżności, a szczególnie Balzac, którego współczesności jeszcze bynajmniej nie zdołaliśmy zgłębić.

W opowiadaniu pt. *Gambara,* stanowiącym część *Etudes Philosophiques* historii muzyka tak genialnego, że jest całkowicie niezrozumiany przez współczesnych, znajdujemy takie zestawienie muzyka z powieściopisarzem:

„U przeważającej większości kompozytorów partie orkiestrowe szaleńcze i nieskoordynowane splatają się ze sobą jedynie dla wywołania chwilowego efektu, nieczęsto zdarza się nam widzieć, żeby ich regularny rozwój przyczyniał się do prawidłowego rozwoju kompozycji. U Beethovena natomiast efekty są, jeśli można tak się wyrazić, z góry rozdane. Na wzór pułków przyczyniających się do wygrania bitwy przez swoje regularne przesunięcia partie orkiestrowe w symfoniach Beethovena działają według rozkazów wydanych z góry dla osiągnięcia wspólnego celu i poddane są godnym podziwu, z góry wytyczonym planom. Istnieje tu w tym względzie podobieństwo z geniuszem należącym do innej dziedziny. We wspaniałych historycznych kompozycjach Waltera Scotta widzimy, jak postać, pozostająca jak najdalej od rozgrywającej się akcji, zjawia się w danym momencie pociągnięta przez niewidzialne nici wplecione w intrygę, aby przyczynić się do rozwiązania..."

To zestawienie wydaje się na pierwszy rzut oka dość bezsensowne, ale wrażenie to pochodzi przede wszystkim z faktu, że Walter Scott jest również mocno nie docenianym geniuszem. Iluż ludzi zna tylko jego *Ivanhoe,* do którego w dodatku nie zajrzeli od czasów dzieciństwa, tak jak z twórczości Daniela Defoe znają tylko dziecinną wersję *Robinsona,* ze Swifta skrócone wydanie *Guliwera,* a z Cervantesa młodzieżowe wydanie *Don Quichotte'a."*

Nie chcę tu wdawać się w ogólne rozważania, jaką rolę odgrywa muzyka u Balzaca, zastanawiać się nad balzacowską teorią muzyki. Powyższy cytat powinien wystarczyć, aby nasunąć myśl o kapitalnym znaczeniu, jakie mogło mieć dla Balzaka zgłębienie struktury niektórych dzieł muzycznych i jakie formy mogły te rozważania przybierać w genezie i organizacji pewnych jego powieści, a w szczególności w *Komedii ludzkiej* rozpatrywanej jako całość.

Ale skoro w tym artykule chodzi nam o zdolność wyobrażeniową muzyki, chcę koniecznie przypomnieć sposób, w jaki Balzac przewidział niektóre z tych przesądów wlokących się za nami aż do tej pory i utrudniających rozumienie muzyki, jak głęboką odpowiedź zdolny był dać im jeszcze przed czasem.

Chodzi tu o inne opowiadanie z cyklu *Etudes Philosophiques,* o przepiękną nowelę pt. *Massimilia Doni,* której akcja rozgrywa się w Wenecji. Duża część tej noweli poświęcona jest drobiazgowej analizie opery Rossiniego *Mosé,* dziś, można powiedzieć, całkowicie zapomnianej, ale którą warto byłoby wznowić chociażby tylko dlatego, żeby móc ocenić w każdym szczególe komentarz, jaki Balzac dał do tego dzieła.

Pewien paryski lekarz odgrywa tu rolę inteligentnego głupca, dobrze wychowanego, a mało wrażliwego, przerażonego samą myślą, że muzyka mogłaby

go zaciągnąć w niepożądane regiony, wysadzić go ze zwykłego toru intelektual nego; unika on bardzo ostrożnie wszelkich komentarzy, nawet wewnętrznych i widzi w muzyce zabawę bez konsekwencji, kuchnię dźwiękową mile łasko czącą ucho — tak jak smaczna pieczeń łaskocze podniebienie — o której ni warto mówić, kiedy już przebrzmiała Wiadomo, do jakiego stopnia ten rodza wytwornej głupoty jest nawet teraz jeszcze charakterystyczny dla naszeg kochanego Paryża.

Tę dobrowolną ślepotę łączy Balzac w sposób zachwycający ze spłycona skarlałą interpretacją wielkich zjawisk intelektualnych, będących szczytowyn osiągnięciem mieszczaństwa XVIII wieku, czy będzie to encyklopedia fran cuska, czy też empiryzm angielski.

„Pani, rzekł lekarz, rozważając to arcydzieło, które dzięki niej mam zamia usłyszeć jutro po raz drugi, rozumiejąc już teraz jego środki wyrazu i osiągnię te przez nie cele, przypominam sobie, że często mówiła pani o barwie w mu zyce i o tym, co muzyka maluje; ale jako analityk i materialista przyznam si pani, że jestem zawsze oburzony pretensjami pewnych entuzjastów, chcącyc nas przekonać, że muzyka maluje za pomocą dźwięków. Czyż to nie jest tak jakby wielbiciele Rafaela twierdzili, że śpiewał on kolorami?"

Jesteśmy dzisiaj tak przyzwyczajeni do krytyki malarskiej, która zamias widzieć tematykę obrazu poprzestaje na lirycznych wykrzyknikach i mgliści muzycznych metaforach (ileż tam krzyków, ile symfonii, tonów itp.), że najbar dziej oczywistą rzeczą nawet dla handlarzy, powiem nawet: przede wszystkin dla handlarzy, jest, że malarstwo śpiewa za pomocą barw; dziś trzeba odwag na to, aby powiedzieć, że malarstwo może również wyobrażać jakieś przedmio ty lub tematy, w pewnych kołach twierdzenie takie byłoby prawie nieprzy zwoitością.

Rozumiemy teraz dobrze, jak łatwym zadaniem jest dla księżnej ośmieszeni tego lekarza i razem z nim pewnej, niemałej, części współczesnej krytyki mu zycznej. Jest rzeczą znamienną, że odczuwa ona potrzebę wykazania na wstępi muzyczności malarstwa, wygłoszenia obrony tego, co dziś nazywamy malar stwem abstrakcyjnym, a co wtedy nazywano arabeską, dla tej prostej przy czyny, że szczytowe osiągnięcia tej dziedziny malarstwa znajdowały się jedyni w arcydziełach sztuki muzułmańskiej i że sztuka Zachodu, na tyle, ile wtedy mogła być znana, przedstawiała nam bardzo niewiele przykładów tego ro dzaju malarstwa. Czytając te wypowiedzi Balzaca możemy wnioskować, ż byłby całkowicie zdolny ocenić wielkość Mondrianiego czy Pollocka, i z teg wynika, że potrafiłby również zdemaskować ubóstwo umysłowe ich niezliczo nych epigonów, którzy z nauki tych dwóch mistrzów umieli przejąć jedyni najbardziej powierzchowne aspekty.

„W języku muzycznym, odpowiedziała księżna, malować, to znaczy za po mocą dźwięków budzić w naszym sercu pewne wspomnienia albo pewne obraz w naszym umyśle; a te wspomnienia, te obrazy mają swoją barwę, są smutn lub wesołe. Spieramy się po prostu o słowa. Zdaniem Caprai... (Capraja t u Balzaca teoretyk „rulady", wyzwolonego brzmienia) *...każdy instrument m swoje zadanie i przemawia do pewnych idei w nas, tak jak każdy kolor odpo wiada pewnym naszym uczuciom."* (Słowo „idee" nie oznacza tu bynajmnie obrazów, ale raczej to, co nazywamy strukturami.)

„Czy ma pan te same myśli patrząc na arabeski złote na niebieskim tle, ja

wtedy, kiedy widzi pan arabeski czerwone na tle czarnym lub zielonym. Tak w jednym jak i w drugim obrazie nie ma ani żadnych figur, ani niczego, co by wyrażało uczucia...” (Figury, znaczy tu postacie ludzkie, wyrażenie uczuć znaczy — wyraz odmalowany na ludzkich twarzach.)

„Tylko przez czystą sztukę...” (To znaczy przez proste zestawienie form i barw poza wszelkim bezpośrednim wyobrażeniem, dorozumiewamy się dalszego ciągu: artysta potrafi wzruszyć nas, wypowiedzieć się, potrafi ukazać nam pewne realne dziedziny istnienia.)

„...a jednak nikt nie pozostanie obojętny patrząc na nie. Czyż obój nie posiada własności budzenia w naszych umysłach obrazów sielskich, tak jak prawie wszystkie instrumenty drewniane? A blacha, czyż nie ma w sobie czegoś wojennego, czyż nie wywołuje w nas uczucia podniecenia, niemal chęci do walki? Instrumenty smyczkowe, których sama substancja struny, pochodzi z materiałów organicznych, czyż nie poruszają w nas najdelikatniejszych pokładów naszej osobowości! Czy dźwięk ich nie dociera do głębi naszych serc? Kiedy mówiłam panu o ciemnych barwach, o chłodzie nut użytych w uwerturze do „Mosé”, czy nie miałam tyleż racji, co nasi krytycy mówiący nam o barwach u tego czy innego pisarza? Czy nie rozróżnia pan tu stylu nerwowego, stylu bladego, stylu żywego, stylu barwnego? Sztuka maluje słowami, dźwiękami, kolorami, liniami i formami; jeżeli środki są różne, efekty są jednakowe. Włoski architekt wytłumaczy panu wrażenia, jakie w nas wywołuje uwertura do „Mosé”, prowadząc nas po cienistych alejach, ciemnych i wilgotnych, wysadzanych wysokimi, rozrośniętymi drzewami i ukazując nam nagle dolinę, gdzie płynie rzeka, pełną kwiatów, budowli, zalaną słońcem...”

Strawiński doskonale rozumiał tę zgodność muzyki z architekturą dając swemu *Cantique de St. Marc* strukturę samej bazyliki weneckiej, albo Stockhausen, kiedy w swoich *Gruppen* poszczególnym rodzajom instrumentów kazał odzywać się zależnie od ich rozmieszczenia w przestrzeni. Ta nowa zdobycz muzyki współczesnej nawiązuje oczywiście do pewnych form, które rozwinęły się już dawniej w różnych centrach cywilizacyjnych, np.: ceremonialne rozmieszczanie instrumentów w zespołach teatralnych, a nawet pewne wskazania, jakie znajdujemy w starej muzyce na Zachodzie (przykład Giovanniego Gabrielii związany z tą właśnie bazyliką św. Marka jest już klasyczny). I żeby już skończyć z przykładami architektonicznymi, wspomnę wrażenie zachwytu, jakiego doznałem w czasie podróży do Holandii w pewną niedzielę z rana w małym miasteczku Zutphen, słynnym ze swych kurantów: każda z jego dzwonnic posiada swój odmienny ton, swoją własną formułę muzyczną, którą powtarza nieskończoną ilość razy; wszystko to razem zestrojone łączy się lepiej czy gorzej, uwydatniając raz jeden, raz drugi dźwięk, zmieniając stosunek natężenia między sobą w zależności od miejsca, gdzie znajduje się słuchacz, tak że spacer po ulicach tworzy wciąż nowe kombinacje melodyjne i wariacje, zamieniając całe miasteczko w jakiś olbrzymi instrument muzyczny, na którym można grać i improwizować chodząc po jego ulicach.

Massimilia Doni mówi dalej:

„Każdy instrument, będąc zależnym od czasu wymierzonego przez człowieka, od jego oddechu, od jego ręki, stoi jako środek wyrazu wyżej od barwy, która jest niezmienna, i od słowa, które jest ograniczone. Język muzyczny jest nieskończony, zawiera wszystko, wszystko może wyrazić.”

Że muzyka jest mową, to rzecz mam wrażenie oczywista dla wszystkich, ale jeden z głównych powodów niezrozumialstwa, niewydolności współczesnej krytyki muzycznej, korzeń przesądu, dążącego do zrobienia z języka muzycznego mowy absolutnie oderwanej od innych, a co za tym idzie dla nikogo nieczytelnej, tkwi w tym, że język ten stawia się na tym samym planie, co inne języki ludzkie, tak jak gdyby istniał język francuski, angielski, niemiecki, muzyka itd. Wystarczy wygłosić tę tezę w takiej właśnie formie, ażeby pękła cała zawarta w niej niedorzeczność. Można przełożyć tekst jakiejś melodii z niemieckiego na francuski i śpiewać ją na tych samych nutach, choć nie będą już równie dobrze dopasowane do słów: jest rzeczą zupełnie oczywistą, że rozmaite języki ludzkie tworzą pewną grupę złączoną możliwością przetłumaczenia jednych na drugie w pewien ogólny sposób i że język muzyczny znajduje się poza tą wspólnotą. Ale teza absolutnego oderwania języka muzycznego natrafia bezustannie na przykłady przeczące jej w coraz to bardziej jaskrawy sposób; możliwości naśladowcze muzyki, możliwości transkrypcyjne są bowiem bez porównania większe niż onomatopeje, na jakie mogą zdobyć się wszystkie artykułowane języki ludzkie. Te transkrypcje, których mamy wiele przykładów w poprzednich wiekach (np. sposób traktowania głosu ludzkiego u Monteverdiego lub naśladowanie echa), zyskały teraz, wobec giętkości nowoczesnego języka muzycznego, wprost nadzwyczajne możliwości (hałas maszyn u Varèse'a, śpiew ptaków u Massiaena). Możliwości te wyzyskiwane są w sposób zupełnie klasyczny do „ilustrowania" pewnych słów śpiewanego tekstu; formuła muzyczna staje się wtedy niezaprzeczonym jego tłumaczeniem (np. łukowata linia melodii, będąca akompaniamentem do słowa *regenbogen* — tęcza w *Pasji według św. Jana* Bacha lub dźwięki towarzyszące słowom: „Zasłona kościelna rozdarła się na dwie części, ziemia zadrżała, skały popękały", albo jeszcze dźwięk dzwonów przy słowie *mitternacht* w pierwszej kantacie Weberna).

Jest rzeczą oczywistą, że to dosłowne tłumaczenie, którego możliwość zjawia się od czasu do czasu, jest tylko poszczególnym zdarzeniem w znacznie bardziej ogólnych stosunkach zachodzących pomiędzy treścią a jej wyobrażeniem: tłumaczenie zdania za zdaniem, epizodu za epizodem, tekstu za tekstem, ze wszystkimi nawet dowolnymi amplifikacjami czy zmniejszeniami, pozostawi nas zawsze w tej sytuacji, jakbyśmy mieli równoległe teksty w dwóch kolumnach, jak w tych dosłownych przekładach, które nam były pomocne w nauce łaciny, ale które doprowadzą w tym wypadku do zagubienia właściwej oryginalności muzycznej mowy, a w bardzo licznych wypadkach znajdziemy się wobec muru nie do przebycia; będziemy na zawsze niezdolni rozumieć konieczne powiązania istniejące pomiędzy takimi poszczególnymi wypadkami dosłownego tłumaczenia a podstawową zależnością, łączącą muzykę ze słowami.

Balzac daje nam bardzo cenne wskazanie mówiąc, że ta zależność zachodząca pomiędzy językiem muzyki a mową artykułowaną może być porównana do naczynia i jego zawartości. Wiemy dobrze, że możemy oceniać melodię, kantatę czy operę śpiewaną w nieznanym nam języku, a mimo to prawdą jest, że ten nieznany przez nas tekst jest źródłem tej muzyki; rozpatrując rzecz historycznie przyznamy, że kompozytor pisząc swoje dzieło wyszedł z tego właśnie tekstu, że na nim oparło się jego natchnienie i że znajomość tego

tekstu wyjaśniłaby nam tę muzykę, wiele dodałaby do niej nie zmuszając nas do wyjścia poza nią. Jeżeli słucham pieśni Schuberta nie znając języka niemieckiego, będę mógł zachwycać się tą muzyką, mimo to będzie dla mnie na ogół rzeczą niemożliwą dać nawet w przybliżeniu jakiś skrót wiersza będącego jego podstawą, natomiast jeżeli znamy treść wiersza, będziemy znacznie lepiej rozumieli muzykę; znaczenie to nie wyda się nam czymś obcym, ocenimy całą tę muzykę w jej wierności w stosunku do słów; ta wierność tworzy bowiem nierozerwalną całość z konstrukcją dźwiękową i czujemy teraz, że bez znajomości słów słuchaliśmy jej w sposób niedoskonały.

Dla naszych badań będzie rzeczą bardzo znamienną powszechnie znany fakt, że tekst, którego znajomość okazuje się tak ważna dla zrozumienia przez nas muzyki, może okazać się — gdy oddzielimy go od niej — najzupełniej miernej wartości literackiej. Zapewne, lepiej będzie, jeżeli i tekst sam przez się przedstawia wysoką wartość, ale nawet jeżeli tak nie jest, nabiera on wartości przez wartościową muzykę. Te „zwyczajne" słowa nabierają nowego znaczenia przez miejsce zajmowane w mowie muzycznej. Ten nowy sens nie jest czymś, co przyszło z zewnątrz i co mogłoby obojętnie złączyć się z innymi słowami — to ujawnienie wartości tegoż właśnie tekstu, zgodnie z tym, co dobrze znamy z najbardziej elementarnych zasad krytyki literackiej. Już poczciwy Boileau, towarzyszący nam w okresie gimnazjalnej nauki, poeta tak zapomniany, czasami tak wielki (jak np. w *Satire sur l'Equivoque),* krytyk znacznie bardziej wrażliwy, niż powszechnie się sądzi, ale pozbawiony dalszych perspektyw, mówił:

D'un mot mis à sa place enseigne la valeur...

To słowo, tak zachwycające u Racine'a czy u Baudelaire'a, jest tym samym słowem, którego używamy codziennie, ale które u tych poetów nabiera takiego blasku przez miejsce, jakie zajmuje w tekście, przez powiązania gramatyczne, które je naświetlają. Łatwo jest odnaleźć te wewnętrzne powiązania gramatyczne, właściwe językowi francuskiemu czy jakiemukolwiek innemu językowi, to, co łączy dane słowo z poprzedzającymi go wyrazami, daną część zdania z inną i wszystkie razem, objęte szerszymi powiązaniami, wtopione w mowę muzyczną, zdając się być już w niej tylko poszczególnymi przypadkami: znajdziemy wiele form pośrednich w klasycznych formach poetyckich, tzn. w formach rytmicznych właściwych danemu językowi, jak np. sonet dla języka francuskiego, forma, w której, jak wiadomo, właściwe stosunki gramatyczne ukazują się na tle powiązań rytmicznych, gdzie słowa pociągają się i łączą wzajemnie przez swoje walory dźwiękowe, dzięki temu konstruktywnemu procederowi tradycyjnemu w poezji francuskiej, jakim jest rym. A wiadomo przecież, że rymy posiadają wartości poetyckie w tej mierze właściwie, w jakiej zdolne są wyjawiać powiązania między słowami, których zasady gramatyki francuskiej w ścisłym znaczeniu tego pojęcia nie zdołają uwydatnić; łatwo jest więc wyobrazić sobie, jak bardzo rozszerzają się i nabierają rozmaitości wchodząc w skład mowy muzycznej: widzimy także, jak to pojęcie rymu czy aliteracji może uogólniać się poprzez pojęcia repryzy, wariacji, przeróbki.

Tak więc w śpiewie, czy to będzie śpiew z towarzyszeniem, czy bez, stosunki czysto gramatyczne pomiędzy słowami przedstawiają się, jakby były tylko

aspektem, jakąś szczególną właściwością, zakreśleniem granic na pewnym planie znacznie bardziej urozmaiconych i znacznie bogatszych powiązań gramatycznych lub składniowych. Rozumiemy doskonale, jaką rolę grają tu instrumenty, w jaki sposób nuty przez nie wykonywane trasformują funkcje nut, które bierze jednocześnie śpiewak, jak deformują przestrzeń, w której rozbrzmiewają słowa, jak zmieniają ich właściwości.

Biorąc fakt ten fenomenologicznie, jest rzeczą pewną, że muzyka istnieje dawniej niż mowa artykułowana, że wyrażała jakieś znaczenia jeszcze przed jej ukształtowaniem, że pozostaje zawsze tym, co niejako wywołuje słowa, nawet jeśli skłonni jesteśmy zapominać o tym pochodzeniu języka ludzkiego. Nie może istnieć żadne artykułowane słowo, jeśli przedtem nie istnieje świadomość i możliwość opanowania pewnej wysokości tonu, pewnego rytmu będącego podłożem, a zarazem kontrolą pewnej ciągłości dźwięków. Już w samym zaraniu język artykułowany ukazuje się nam jako poszczególne zdarzenie w strukturze muzycznej. W ten sposób muzyka żłobi łożysko dla tekstu, przygotowuje tę przestrzeń, w jakiej słowo może się narodzić i stawać się czymś coraz bardziej precyzyjnym. Formy strukturalne, które instrumenty, figury muzyczne nadadzą czasowi, pozwolą głosowi na ukazanie się, pozwolą różnorodnym timbrom, różnorodnym melizmom i melopejom odziać się ostatecznie w szaty ścisłego znaczenia. W ilustracji lub w onomatopei muzycznej ten sens obiektywny ścisły nasuwa się bezpośrednio. W mowie codziennej, prozaicznej, posiadającej walory muzyczne najzupełniej elementarne, sens ten jest dla nas dostępny poprzez całe wyrobienie, jakie daje nam wykształcenie i kultura, to znaczy przez olbrzymią warstwę historycznego czasu, z którego przeważnie nie zdajemy sobie sprawy.

Fakt, że język artykułowany, nawet najbardziej potoczny, ma u swej podstawy pewną strukturę muzyczną, zawsze o wiele bardziej skomplikowaną, niż się nam wydaje (np. język francuski nie mający na pozór żadnej innej struktury muzycznej, jak tylko pewną oscylację pomiędzy natężeniem wysokości dźwięku zależnym od głosu poszczególnych ludzi, posiada, jak wiadomo, cały schemat intonacji organizujących wyrazy w zdania i opanowanie tego właśnie schematu stanowi największą trudność dla cudzoziemców uczących się naszego języka), fakt ten pozwala na wkroczenie w pewnych momentach słowa, takiego, jakie jest w życiu codziennym, do dzieł bardzo nawet wyrafinowanych, jak np. *Flet zaczarowany,* i pozwala również językowi na tworzenie całego szeregu form pośrednich między jego własną strukturą a strukturą muzyczną, oddaną przez instrumenty, np. *Sprachgesang* Schoenberga i wszystkie przykłady recitativów, czy to Debussy'ego w *Pelleasie,* czy Mozarta, czy Monteverdiego.

Wiadomo również, że głos może być traktowany jako instrument i że w obrębie głosu tak użytego mogą zjawić się słowa i zdania. Jesteśmy wtedy świadkami rodzenia się mowy artykułowanej, chwytamy to żywe zakorzenianie się słowa w muzykę. Dwa przepiękne dzieła w szczególności dają nam cenny przykład tego procesu: kwartet z sopranem Schoenberga i *Gesang der Jünglinge* Stockhausena; wyraźne słowa wynurzają się tu z płynnej mowy instrumentalnej, narzucając się nam jak coś niezbędnego.

Budowa przestrzeni muzycznej, w której ma zjawić się słowo, może zajmować znacznie więcej czasu niż właściwe wydanie głosu; melodia może mieć

lbrzymie preludium, ale, co najważniejsze, teren tak dobrze przygotowany ıoże ostatecznie nie ujawnić tekstu, który w nim dojrzewał. Jeżeli sądzę, że piew więcej nam mówi o naturze muzyki niż muzyka instrumentalna w ścis-ym znaczeniu, to nie znaczy bynajmniej, żebym uważał tę ostatnią za chro-ologicznie późniejszą, wręcz przeciwnie; to nie znaczy również, żebym uważał ą za coś mniej doskonałego. Mówię po prostu, że łatwiej ją zrozumieć, jeżeli ie zapominamy, że może dojść aż do tekstu; że to nawet właśnie jest jej prag-ieniem, że ona czeka na ten nie istniejący tekst, którego grunt przygotowuje, tóry dzięki niej stanie się możliwy. Uwzględniając zasadnicze stosunki za-ıodzące między muzyką a słowem, skoro wiemy, że to muzyka pozwala się arodzić słowu i w wielu wypadkach czyni je zrozumiałym, czyż nie jest rze-zą konieczną, żeby prawie zawsze muzyka wyprzedzała mowę artykułowaną? zyż nie jest rzeczą pewną, że niektóre zbyt skomplikowane konstrukcje owne zjawić się mogą w mowie artykułowanej wtedy dopiero, kiedy język ıuzyczny uczyni je mową potoczną? Jeżeli powieść jest laboratorium, gdzie powiadane zdarzenia osiągają artystyczny kształt, to muzyka jest niewątpli-vie kuźnią, gdzie powstają narzędzia nowej literatury, jest tą zaoraną glebą, a której dojrzewać będzie mogło literackie żniwo.

Twierdzę, że muzyka nadaje sens mowie artykułowanej, pozwala słyszeć owa, i to niezależnie od faktu, czy w czasie słuchania opery lub kantaty mo-emy natychmiast uchwycić wszystkie śpiewane zgłoski. Można zawsze uciekać ę do libretta lub do tekstu wiersza, aby odnaleźć wyrazy, których nie zrozu-ıieliśmy, ale ten przykład opery wyjaśnia nam momentalnie fakt, że to mu-yka właśnie pozwala nam słyszeć słowa, pozwala im docierać do naszej wiadomości. Tylko dzięki technice muzycznej Mozarta, pozwalającej mu estawiać dwa albo trzy głosy lub więcej jeszcze, tak żeby nie zlewały się ze obą, dzięki temu właśnie głosy te mogą wymawiać różne wyrazy, które bę-ziemy w stanie zrozumieć; bez tego muzycznego zróżnicowania głosy te gu-iłyby się w niezrozumiałym bełkocie. Polifonia słowna może istnieć dzięki po-fonii muzycznej.

Zwolna przykład muzyki może pozwolić na rozwój języka artykułowanego, łatwić mu zdobycie możliwości, które były dotychczas poza jego zasięgiem.

BARWY

Pomiędzy dwoma biegunami znaczenia w muzyce, stosunku słowa do mu-yki z ilustracją, z onomatopeją, czyli z naśladowaniem jakiegoś dźwięku aturalnego lub mechanicznego, który rozpoznajemy natychmiast, co czyni, że ama formuła muzyczna jest już właściwie słowem, dźwiękiem wziętym z na-ury (np. ogłos grzmotu, śpiew ptaka, dźwięk katarynki w *Pietruszce*), a ra-ıą muzyczną, całą sytuacją stworzoną przez składnię muzyczną, tym terenem ıuzycznym mającym pewne właściwości, w których obrębie słowa znajdą woje właściwe miejsce, a co za tym idzie — swoje szczególne znaczenie, mię-zy tymi dwiema dziedzinami istnieje cały szereg stanów pośrednich.

Przygotowany teren nie może pozostać obojętny na znaczenie słów mają-ych tu się pojawić; w niektórych nader rzadkich wypadkach jakaś figura ıuzyczna wyprzedzi słowo przez swoją siłę wyobrażeniową (onomatopeję), większości wypadków jednak muzyka będzie potrzebowała słowa, by ją

wyjaśniło, teren muzyczny będzie przystosowany do słów przez pewną „bar wę", wracając do określenia Balzaca, posiadającego zresztą ten przywilej, ż jest używane stale w najsurowszym nawet, fachowym słownictwie muzycz nym.

Jeżeli język artykułowany jest specjalizacją bardzo już wypracowaną pew nych dziedzin mowy muzycznej, które w szczególny sposób się do tego nada wały, jakże mogłoby być, żeby całość tej domeny muzycznej nie podlegał również takiej samej ewolucji? Jeżeli słowa stopniowo przyoblekają si w całą architekturę znaczeń, jakże mogłoby być, żeby w mniejszym stopni nie działo się tak samo z innymi dźwiękami? O tym właśnie stopniowym zyskiwaniu znaczenia, o tej łączności nawiązującej się powoli pomiędz pewnymi regionami muzyki a pewnymi regionami realnego świata chciałem na zakończenie parę słów powiedzieć.

1. Barwy fizjologiczne

Jest rzeczą wiadomą, że wszystkie dźwięki nie oddziaływują jednakowo n organizm ludzki: jedynie średnia część słyszalnej skali dźwięków jest przy jemna dla ucha, regiony skrajne, zbyt wysokie lub zbyt niskie, wywołu wrażenia przykre, dopóki nie potrafimy łączyć ich z innymi w ten sposób ażeby to stopienie się amortyzowało przykrość przez uczucie wyższego zado wolenia. Wiadomo również, że rytmy regularne działają na psychikę dodatnio podnoszą na duchu, wzmacniają wewnętrznie, że rytmy nieregularne budz w nas pewien niepokój itd.

Dla uproszczenia naszego rozumowania można założyć, że odziaływani dźwięków na fizjologiczną stronę człowieka jest jednakowe dla wszystkic ludzi, a co za tym idzie — że pewien rodzaj muzyki jest dopasowany d pewnych tekstów, a nie do innych.

2. Barwy funkcjonalne

Ale bardzo prędko przyjdziemy do przekonania, że różni ludzie w rozmaity sposób słyszą tę samą muzykę, że ma ona dla nich odmienne barwy, że wy wołuje w nich różne wrażenia.

Na ogół instrumenty posiadają użytek bardzo wyspecjalizowany, jedne na dają się do uroczystości religijnych, inne do wojny, inne znów do tańca Dźwięki wiążą się, co za tym idzie, z rozmaitymi okolicznościami życia i ni będą to koniecznie te same powiązania w dwóch różnych społeczeństwach. T samo tyczy się pewnych rytmów, formuł melodyjnych itd. Wszystkie elemen ty mowy muzycznej zabarwiają się w sposób nieunikniony użytkiem, jak z danej muzyki robiono; tylko wtedy, kiedy znane nam będzie zwykłe za stosowanie tej muzyki w życiu, będziemy mogli uchwycić, na ile muzyka t zastosowana jest do słów, będziemy mogli słyszeć ją tak, jak słyszą ją ci dla których została napisana.

3. Barwy modalne

Ta specjalizacja występuje przede wszystkim w muzyce wyrafinowanej. Po szczególne mody mają wprawdzie właściwości fizjologiczne różniące się niec między sobą, ale uzyskują koloryty nadzwyczaj różnorodne, w miarę tego, ja

żywane są w takich lub innych okolicznościach, w połączeniu z normalnymi ıelodiami po nich następującymi. Tu również prawdziwa ocena dzieł stwo-zonych w takim kontekście będzie możliwa tylko w tym stopniu, w jakim esteśmy zdolni ocenić te subtelności. Wiadomo, do jakiego stopnia doskona-ości doszła teoria barw modalnych w muzyce starożytnej, w śpiewie grego-ańskim i w pewnych gałęziach muzyki wschodniej. Przejście z jednego ıodu do drugiego stwarza kontrast między ich barwami; ten kontrast pospo-cie nazywamy chromatyką.

4. Barwy tonalne

Przejście do systemu tonalnego otwiera nam zupełnie odmienne możliwości la chromatyki. Ażeby zrozumieć, co kompozytorzy klasyczni rozumieli przez arwę tonalną, będzie rzeczą niezbędną wrócić do tego punktu, gdzie zaczęło ę samo pojęcie tonalności, to znaczy tego, co dawniej nazywano temperowa-ıem. Nie ma dużej różnicy pomiędzy utworem wykonanym na fortepianie C dur a tym samym utworem przetransponowanym do Ces dur. Dla tego, to nie posiada słuchu absolutnego albo specjalnie wyćwiczonego ucha, ode-ranie tego utworu w tych dwóch tonacjach wywoła identyczne wrażenie; jednak dla muzyka będą one miały zupełnie inne barwy, bo tonacja C dur ży u podstawy wszystkich innych tonacji, jest tą tonacją, jaką przede wszyst-im daje nam fortepian, podczas gdy tonacja Ces dur, cała obciążona obniże-iami tonu, jest tonacją daleką i trudną, bo przejście z jednej do drugiej nie ıoże odbyć się w sposób prosty, dlatego że na klawiaturze będzie ona lentyczna z inną tonacją, mianowicie z H dur, ale dla skrzypiec lub dla łosu różnica pomiędzy tymi tonacjami będzie zupełnie wyraźna w każdej oszczególnej nucie itd.

Do pojęcia klasycznych odległości pomiędzy wysokością tonu, timbrem, war-ością nuty itd. dojdzie pojęcie odległości tonu, większa lub mniejsza łatwość rzejścia z jednej tonacji do drugiej, modulowania, zależnie od możliwości lterowania tonów dzielących te tonacje, zależnie od większego lub mniejszego pływu różnic utemperowania tonów.

5. Barwy harmoniczne

Do tej odległości, większej lub mniejszej, pomiędzy tonacjami dołączy się eszcze odległość pomiędzy różnymi akordami. W polifonii modalnej różnice arw pomiędzy akordami redukują się do różnic brzmienia, są bardziej lub ıniej konsonansowe albo dysonansowe, dają razem widmo harmoniczne bar-ziej lub mniej obciążone, ale w muzyce tonalnej akordy konsonansowe oble-ają się w różne barwy, zależnie od odległości, jaka dzieli je od podstawowe-o akordu danej tonacji.

6. Barwy geograficzne

Ewolucja języka muzycznego nie odbyła się w sposób jednakowy w posz-zególnych cywilizacjach i w poszczególnych krajach; w danym narodzie staliła się ta lub inna gama, nie nasza, taki system modalny, nie nasz, takie ownitwo form rytmicznych czy melodyjnych, akcentów itd. Jest więc możli-

we odtworzenie barwy muzycznej jakiegoś narodu, bawienie się nią, początko wo jedynie na zasadzie kontrastów (barwa polska u Bacha w *Pierwszym Kon cercie Brandenburskim,* barwa rosyjska u Beethovena w *Siódmym kwartecie* barwa turecka u Mozarta); później, kiedy już się w tej barwie zadomowim zgłębiając ją i użytkując jej właściwości (barwa polska u Chopina, węgiersk u Liszta, hiszpańska u Chabriera, Debussy'ego, Ravela, de Falla itd.).

To posługiwanie się barwą geograficzną zaczyna się od włączenia formu obcych językowi tonalnemu, ale stopniowo logiczna konstrukcja, właściw danym systemom muzycznym, opierać się będzie takim włączaniom, na sku tek czego tonalność traci swoją wszechpotęgę i prowadzi do tworzenia si dzieł o znacznie bardziej złożonej budowie, w których zależności tonaln bywają na pewien czas zawieszone, ustępując miejsca strukturom czysto mo dalnym, gdzie harmonia rozwija się równolegle i systematycznie w pewne odległości od tego, czym byłaby w klasycznym systemie tonalnym. Tak właś nie jest u Debussy'ego.

U Beli Bartoka, parę lat temu tak niesłusznie zakrzyczanego przez niektó rych krytyków, a którego podstawową, historyczną rolę w dziejach muzyk widzimy teraz coraz wyraźniej, obserwujemy o wiele silniejsze jeszcze zach wianie prymatu zasad, na jakich opiera się muzyka zachodnia. Istotnie, na wet u Debussy'ego harmonia, mimo że rozszerza się i rozczłonkowuje cora bardziej, opiera się jednak zawsze na systemie tonalnym. Bartok przeciwnie obierając sobie już zdecydowanie jako punkt wyjścia barwę węgierską (alb rumuńską) usiłuje nie tyle wtopić tę barwę w muzykę zachodnią, ile dopro wadzić ją do tego stanu systematycznego opracowania, żeby mogła być po stawiona na tym samym poziomie, i buduje w tej barwie całą nową harmonię realizując w ten sposób poza klasycznym systemem tonalnym dzieła, któryc bogactwo i rozbudowanie harmoniczne może być porównane z dziełami tworzo nymi w jej obrębie, wskazując Zachodowi tym samym, że jego klasyczn system muzyczny powinien być uważany za pewien poszczególny systen wśród innych, zdolnych osiągnąć te same cele.

Muzyka jazzowa również stworzyła pewien nowy typ harmonii.

7. Barwy historyczne

Ten zwrot w kierunku zużytkowania barw geograficznych, czyniący z kla sycznej muzyki zachodniej pewien odłam muzyki pomiędzy innymi możli wymi, osiągnie u Strawińskiego konsekwencje, których znaczenia jeszcz bynajmniej nie zdołaliśmy ocenić. Na początku swojej kariery Strawińsk wydaje się na Zachodzie czarującym specjalistą kolorytu rosyjskiego, któr staje się rosyjską barwą ludową w *Pietruszce,* archaiczną w *Święcie Wiosny* W czasie pobytu w Szwajcarii próbuje Strawiński przyswoić sobie pewn barwę zachodnią, a mianowicie typ muzyki kantonu Vaux, co udaje mu si znakomicie. Jego nieporozumienia z krytyką zaczynają się od napisania oper *Mavra,* utworu, w którym „operę komiczną" zeszłego wieku traktuje iden tycznie tak, jak folklor rosyjski w *Ptaku Ognistym,* co swego czasu przyjęt zostało jako obraza majestatu, nad którą wielu do tej pory jeszcze nie przesz ło do porządku.

Od tej chwili Strawiński systematycznie zaczyna przyswajać sobie „barwy'

żnych kompozytorów, pisać „à la Bach", „à la Czajkowski", „à la Beethoven", ak jak Debussy komponował z hiszpańska, z włoska, z angielska itd.

Tak jak dana sonata klasyczna napisana jest w C dur, tak jak *Rondo* Haydna est „à la hongroise", tak teraz pewien utwór Strawińskiego będzie „à la eethoven". Ale również, tak jak i w sonatach klasycznych przechodzi się jednej tonacji do drugiej, tak samo można w jednym i tym samym utworze rzechodzić z jednej egzotycznej barwy do drugiej, z jednej historycznej barwy do drugiej.

Kiedy Beethoven w trzeciej części *XV Kwartetu* pisze modlitwę dziękczynną w *„modo lydico"*, posługuje się barwą czysto religijną i archaiczną. Barwa zmienia się na przeciągu całej tej części, oddala się, powraca znowu, odbywamy tu podróż w historii muzyki. Również Mozart zupełnie świadomie nawiązuje do Haendla albo nawet do siebie samego, dając w *Don Juanie* cytat wcześniejszego swego dzieła. Na to, ażeby dobrze słuchać takich utworów, rzeba posiadać pewną znajomość historii muzyki.

Tak u Strawińskiego „pastiche" muzyczny i cytaty odgrywają ogromną rolę; darza się u niego, że jakieś zdanie „à la Beethoven" ujawnia możliwości rzetransponowania na zdanie „à la Debussy". Przez systematyczne zużytkowanie barw historycznych Strawiński wyposażył muzykę współczesną w nowy typ wyobrażeniowy. Najbardziej charakterystycznym jego dziełem w tej ziedzinie jest *Rake's Progress,* gdzie w obrębie kolorytu zasadniczo mozarowskiego modulacje nacechowane rozkoszną ironią wprowadzają barwy Verdiego, Glucka, Gounoda itp.

Ale w *Rake's Progress* całokształt formy muzycznej obejmującej te wszystkie igraszki modulacyjne mieścił się jeszcze w przeszłości i jedynie w ten właśnie ironiczny sposób możliwe było wprowadzenie barw muzycznych barziej nowoczesnych. Strawiński znajdował się wobec konieczności znalezienia akiego typu wyższej organizacji muzycznej, w której wnętrzu mogłyby pojawiać się swobodnie wszystkie barwy historyczne lub geograficzne, tak cierliwie przez niego przestudiowane i opanowane. Otóż ewolucja muzyki współzesnej dowiodła, że tonalność klasyczna tego punktu nie zdoła osiągnąć. rzyjęcie przez Strawińskiego systemu serialnego po napisaniu *Rake's Progress* jest więc rzeczą zupełnie zrozumiałą, gdyż znajdował w tym systemie uogólnienie struktur muzycznych, jakie było dla niego niezbędne. Jest również zupełnie zrozumiałe, że nie mógł skorzystać z doświadczeń Schoenberga ż do chwili, kiedy całkowicie opanował operowanie barwami historycznymi lokalnymi, a także i do chwili usłyszenia dzieł muzyki seryjnej, których właściwa jasność była odpowiednikiem jasności dzieł klasycznych, np. *Kwartet* op. 22 Weberna w szczególności lub jego kantaty.

Olbrzymie dzieło Schoenberga jest zorganizowane, można powiedzieć, nie yle niezależnie od tonalności, ile przez stałe opieranie się jej nieustannym ropozycjom i temu w wielkiej mierze zawdzięcza muzyka Schoenberga swój atos; wszystkie frazy muzyczne wciąż sugerują inne i cofają się przed nimi ostatniej chwili. Są to zatem jakby wciąż poprawiane szkice.

Zużytkowanie serii jako ciągłej ucieczki przed tonalnością nie mogło pozwolić na systematyczne rozmieszczenie formuł tonalnych pomiędzy innymi, Strawińskiemu wydawało się wtedy, że dodekafonizm wnosi po prostu tylko eszcze jedną barwę historyczną, a nie to, że stwarza możliwość połączenia

ich wszystkich ze sobą. Dopiero Webern, czyniąc z dodekafonizmu niejako uogólnienie pojęcia tonalności (co pociąga jako nieunikniony wynik fakt, że seria dwunastu tonów jest tylko pewnym typem serii możliwych, jest tym C dur barw seryjnych), doprowadził Strawińskiego do przyjęcia systemu serialnego.

PRZESŁANIE

Widzimy więc, że muzyka współczesna jest w posiadaniu narzędzi o niesłychanej potędze wyrazu; stopniowo uczy się operować nimi, dotychczas, wbrew ogólnemu mniemaniu, próbowała tych nowych środków w sposób dość nieśmiały, a to bynajmniej nie z powodu zbytniego przywiązania do dawnych teorii, ale przez pewien brak odwagi w tych sprawach, co nawet bardzo zaawansowanym umysłom na jakiś czas utrudniało zrozumienie Bartoka, Strawińskiego lub późniejszych jeszcze kompozytorów. Te rzeczy mamy już poza sobą; można śmiało powiedzieć, że w chwili obecnej nowa muzyka rozpiera się, obala wszelkie zapory, gotowa jest wyjść na ulicę. I jeszcze — postęp olbrzymi: muzyka ta odważa się już dzisiaj zagarniać do siebie formy ludowe. W programie „Domaine Musical" czytam, że w jednym z tych koncertów mają brać udział muzycy jazzowi. Nikt już dzisiaj nie może zaprzeczyć bezpośredniemu oddziaływaniu takich utworów, jak *Threni* albo *Gruppen*. W pewnej chwili uświadamiam sobie, że Stockhausen „chodzi mi po głowie", wkrótce już będę mógł go zanucić.

Poezja nie jest zbytkiem, malarstwo też nie jest zbytkiem. Nie, muzyka nie jest rozrywką dla leniuchów. Wybijcie to sobie z głowy. Muzyka jest nam niezbędna do życia, do życia wszystkich ludzi, i nigdy bardziej niż teraz nie była nam potrzebna.

Przełożyła
Anna Iwaszkiewiczowa

POZOSTAŁY POTKNIĘCIA

W i k t o r W o r o s z y l s k i: *Wanderjahre.* Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 52.

Poezja Wiktora Woroszylskiego przenosi nas w owe — zamierzchłe już — czasy, kiedy to wzorem dla krytyka był nie naukowiec, analizujący jedyny w swoim rodzaju świat poetyckiej wyobraźni, lecz — adiustator, wskazujący poecie jego, dla wszystkich oczywiste, potknięcia. Potknięcia, które poeta bardzo sobie wówczas lekceważył, wpatrzony jedynie w cel, do którego — w jakikolwiek poetycki sposób — pragnął czym prędzej dobiec. W tej chwili ów nadrzędny, pozaliteracki cel — w takim sensie, w jakim rozumiała go ówczesna poezja — przestał w ogóle istnieć. Pozostały — potknięcia.

Może to wiek —
kto wie?
Może wyobraźni zanik?
Dawniej mogłem bez ciebie,
dziś — nie,
za nic.

Jest to pierwsza część utworu zatytułowanego *Wieczór tęsknoty.* Poeta pragnie tu wyrazić — budzące powszechną sympatię — uczucie tęsknoty za ukochaną kobietą. Chcąc uprzytomnić czytelnikowi totalny charakter swojej miłości, poeta we fragmencie tym wystrzega się jakiegokolwiek konkretnego określenia: nie wymienia mianowicie, co dawniej mógł bez ukochanej kobiety, a teraz już nie może. I w ten — niedostrzegalny dla samego siebie — sposób przekracza ową nieśmiertelną granicę przebiegającą między dwiema sąsiadującymi ze sobą dziedzinami: wzniosłości i śmieszności. Zapewne, u genezy tego kiksu leży — być może — pragnienie uniknięcia oczywistego banału; poeta nie chce napisać: dawniej mogłem bez ciebie żyć — czy coś w tym rodzaju. Banałów jednak nie unika się, usuwając pojedyncze słowa. Właściwa geneza tego potknięcia leży zresztą głębiej: szukać jej wypada w dysproporcji, jaka zachodzi między poszczególnymi elementami dającej się odczytać z tego tomiku psychiki. Mianowicie — wyraźna przewaga czynnika emocji stawia tu poetę w sytuacji bezradnej: moment, niejednokrotnie dostrzegany w potocznych, „życiowych" rozmowach, kiedy nadmiar wzruszenia nie pozwala na trafne, sugestywne wyrażenie go; kiedy rozmówca ucieka się do zwrotów ogólnikowych lub do naiwnej przesady, by jakoś przecież zasygnalizować stan, w jakim znajduje się w owej chwili.

Przykład zwrotu ogólnikowego, zatem: rozszerzenia zakresu przy — korelatywnym — sprowadzeniu do minimum treści — widzieliśmy powyżej. Przykład naiwnej przesady przynosi wiersz bez tytułu, zaczynający się od słów: „Nie wiedziałem, gdym go w drzwiach wymijał...". W utworze tym poeta pragnie dać wyraz pewnym bolesnym przeżyciom o charakterze światopoglądowo-politycznym. Gorzkim rozczarowaniom przeciwstawia, na pół ironicznie, na pół z nadzieją — nowy ideał: człowieka bezinteresownie poświęcającego wszystkie swe urlopy na pracę przy odbudowie Warszawy.

Pierwsza połowa utworu utrzymana jest w konwencji zbliżenia, stanowi małą realistyczną scenkę: narrator widzi jakiegoś pana, z którego ludzie podśmiewają się, po czym udzielają narratorowi informacji o owym „frajerze". Otrzymawszy je, narrator płonie entuzjazmem, pragnie za „ideałem" biec i wołać:

Zbawicielu, stój, nie uciekaj!
Chcesz? — zaraz w ciebie uwierzę!

W ten sposób — zamiast poetyckiego ekwiwalentu głębokiego przeżycia o charakterze społecznym i o dużym znaczeniu historycznym — otrzymujemy portret niezrównoważonego, miotającego się zapaleńca, który zaczepia spokojnych, pracowitych przechodniów i czyni im zaskakujące propozycje. Po zapoznaniu się z tą scenką — jest już dla czytelnika rzeczą obojętną, czy kryje się za nią gorzki sarkazm, autoironia czy nadzieja. Rzeczą tym bardziej obojętną, że scenka napisana została w sposób wyjątkowo kluchowaty. Woroszylski pragnął tu prozaizować, jednak — uczynił to nie w sensie różewiczowskim, lecz w sensie matysiakowskim — *(avant la letttre)*. A zresztą, czy na pewno matysiakowskim?

Panie, ten frajer z Grójca przez wszystkie te lata
w urlop! bezinteresownie! odbudowuje Warszawę!

Zupełnie nie słychać, kto to mówi, jacy są ci ludzie (czy ten człowiek), z jakich warstw społecznych pochodzą. Staromodny już współcześnie „frajer" ma tu reprezentować styl cwaniacko-sztubacki. Literackie, poprawne „bezinteresownie", cały zresztą tok zdania — reprezentuje jednak styl zupełnie odmienny. W rezultacie — nic w tym języku charakterystycznego, żywego, podpatrzonego;, nic, ponad tak zwaną komunikatywną watę.

Jeśli do tej pobieżnej analizy dodać nieporadność w oddaniu szybkiego toku myśli („Ten? Natychmiast pobiec powinienem za nim"), kakofoniczność („ustalilibyśmy ostatecznie"), trudne do odparcia podejrzenie o prymat asonansu przed treścią (sztucznie brzmiące w kontekście „niebawem" — wywołane przez „Warszawę") — zarysowuje się już pewne pojęcie o tym, jak bardzo wiersz ten jest niedobry.

Przytoczone powyżej przykłady nie są odosobnione. Nieumiejętność opanowania emocji, dysproporcja między wzruszeniem a wyobraźnią i intelektem — na napisanie takiej na przykład strofy skazują poetę:

Cóż, że się sprzeniewierzę
poezji dźwięcznemu pięknu!
Wierny zostanę większej
sprawie: ludzkiemu tętnu.

Ludzkie tętno jako sprawa — to, istotnie, potężne sprzeniewierzenie się poezji. Po cóż jednak w tak przewrotny sposób sprzeniewierzać się temu pięknemu rodzajowi literackiemu?

•

Ukazane powyżej właściwości utworów Woroszylskiego stanowią pozostałość po jego poetyce dawniejszej, w której połączenie bezkrytycznego super-entuzjazmu i pozbawionej poczucia miary hiperbolizacji środków wyrazu — dochodziło do form iście kuriozalnych.

Obecnie — w utworach poety zarysowuje się tendencja nowa: ku ścisznieu, ku monotonii, ku tonacji elegijnej. Jednocześnie — pojawia się zwrot ku poetyckim tradycjom, niekiedy: ku pewnym elementom stylizatorskim. I tak — bywa, że autor posługuje się bardzo już tradycyjnym typem wiersza, rodem z tak zwanej poezji krajowej połowy ubiegłego stulecia. W połączeniu z konwencją reportażową i z wpływami literatury dla dzieci stylizacja ta daje wyniki następujące:

Sąsiadka, ta blondyna
z uśmiechem niewyraźnym,
pochodzi aż z Lublina,
uczyła się w gimnazjum.

Byłaby może damą,
chodziła na dansingi,
lecz wydała się za mąż
i ma już trzy dziewczynki

W tym wypadku najbliżej zresztą do Or-Ota — tylko: jakże sprymitywizowanego.

Stosunek Woroszylskiego do tradyji kształtuje się jednak w sposób, tóry — znów — zmusza czytelnika ó przeniesienia się myślą w czasy amierzchłe, choć niedawne, w czasy, iedy tak wielu poetów, jeśli potykao się — to nie wśród skał bynajmniej, ecz brnąc w sypkim piasku: ograych słów, ogranych obrazów, ograych melodyj.

I jam ją widział tego lata
i do jej furt i bram kołatał

—

Lato kaukaskie, stubarwnej
urody twej nic nie zetrze!

—

Gdzie budowa z kopyta rwie,
wielkie piece dech biorą w płuca —

rzytoczone przykłady wskazują wyaźnie, że mamy tu do czynienia nie ýle z poetyckim tradycjonalizmem czy stylizatorstwem, ile — po prostu — z poetyckim banałem. Bogato inkrustowanym pomysłami czy obrazami, których śmiałość wydaje się okupiona zbyt drogo. Jak tu:

I cóż nam zostało? Imię.
A jakaż treść w tym imieniu,
gdy kamień na kamieniu,
gdy z rękoma rozpoczliwie pustymi
trwamy w cielęcym zdumieniu?

■

W *Wanderjahre* można znaleźć parę wierszy, których banalność została zrównoważona pewną sugestywnością wyrazu, a które jednocześnie wolne są od kiksów i hiperbolicznych potknięć *(Niewola, Jeszcze wcześnie).* Daje się także wyłowić parę udatnych metafor.

Jak na autora ponad dziesięciu tomików poetyckich, nie jest to wiele.

Jerzy Kwiatkowski

LIRYKA ANNY KAMIEŃSKIEJ

Anna Kamieńska: *Poezje wybrane.* Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 222; *W oku ptaka.* Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 70.

Utwory otwierające *Poezje wybrane* Anny Kamieńskiej opatrzone są datą września 1939. Ostatni jej tomik — *W oku ptaka* — ukazał się w roku 1960. Dwudziestoletni okres kształtowania się tej poezji dzieli się na sześć rozdziałów, przy czym pięć z nich zawiera w sobie książka wierszy wybranych. Chociaż na ogół jest rzeczą prymitywną ujmowanie drogi twórczej pisarza jako rozwoju zmierzającego konsekwentnie do osiągnięć najwyższych, to przecież w niektórych wypadkach ujęcie takie ma rzeczywiste uzasadnienie. Świadomie narażając się na zarzut prymitywizmu powiem od razu, że za najwybitniejsze osiągnięcia Kamieńskiej uważam dwa końcowe — jak dotąd — rozdziały jej twórczości. Cykl wierszy *Dobranoc matce,* zamykający *Poezje wybrane,* oraz ostatnio opublikowany tom — *W oku ptaka.*

Spod rozmaitych wcieleń stylistycznych liryki Kamieńskiej przezierają dwie podstawowe — wciąż w tej poezji obecne — tendencje: jedna prowadząca w kierunku wypowiedzi „osobistej", druga zmierzająca do liryki zaopatrzonej w motywację ogólniejszą, utrwalającej doświadczenia pozajednostkowe. Ta dwojakość dążeń daje się obserwować w wielu przekrojach. W sferze tematycznej, w stylu wypowiedzi, w sposobie budowania obrazu, w stosunku do adresata. W sferze tematycznej oznacza sąsiedztwo enuncjacji ideowych i ulotnych wzruszeń, uogólniających formuł i konkretnych drobiazgów. W stylu: retoryczny wywód obok zmysłowo waloryzowanego opisu. W budowie obrazu oznacza dwie zasadniczo odmienne koncepcje: jedną,

gdy obraz pełni funkcję „przykładu" w dowodzie, i drugą — gdy stanowi układ samodzielny. Wreszcie w stosunku do adresata oznacza z jednej strony stanowisko „wyższości" podmiotu lirycznego, który przekazuje prawdy już ukształtowane, w pełnym uposażeniu, z drugiej zaś pozycję równorzędnego partnera wobec adresata, sytuację intymnego kontaktu, gdy dopuszcza się go do współudziału w rozterkach i wątpliwościach.

Wszystkie te przeciwstawienia występują na tle motywu, który wciąż — w różnych wersjach — pojawia się w liryce Kamieńskiej. Jest nim problem konieczości wyboru. Wyboru między sztuką a życiem, między słowem a rzeczą, między nazwą i metaforą, między „artyzmem" a ideologią, między samoistną wartością „ja" a wartością „my", między racjami uczucia i racjami intelektualnych uzasadnień, między pewnością i niepewnością. W poezji Kamieńskiej nie dochodzi do rozstrzygnięć. Wybór nie zostaje dokonany. Jawi się tylko jako zagadnienie. Poetka nie opowiada się za taką czy inną racją. Sam problem konieczności wyboru zdaje się stanowić dla niej wartość. Konfrontacja postaw, sąsiedztwo zaprzeczających sobie nawzajem stanowisk — stwarzają swoiste napięcie w jej poezji. Utwory Kamieńskiej są mocno osadzone w sytuacji dramatycznej. Wyrastając z niej — równocześnie utrwalają ją w sobie. Fakt współistnienia w liryce Kamieńskiej dwóch przedstawionych wyżej tendencji jest świadectwem przerośnięcia owej sytuacji — w poetykę. Świadczy o ciągłym „porównywaniu" dwóch różnych rodzajów poezji, dwóch różnych rodzajów mowy, z których żaden nie uzyskuje ostatecznego prymatu, nie wychodzi zwycięsko z tej próby sił. Są one niejako skazane na siebie nawzajem. Mają sens tylko w tym dramatycznym złożeniu. Taka jest generalna zasada. Jednakże w dotychczasowej twórczości Anny Kamieńskiej przeszła ona przez dwa stadia. W poezjach poprzedzających cykl *Dobranoc matce* każda z wymienionych tendencji znajdowała się jak gdyby na odrębnym torze. Granice, które oddzielały je od siebie, przebiegały pomiędzy konkretnymi utworami. Wiersze Kamieńskiej grupowały się wyraźnie w dwóch zespołach. Albo:

Kocham cię, wielkie życie, i pragnę objąć
myślą —
Od kropli pierwszej kąpieli, w której mienią
się przyszłość
Do stuku ostatniej grudy, gdy rzuca ją obca
ręka
Od pierwszej cyfry poznania, przed którą
człowiek klęka
Do wielkiej syntezy, co lśni jak gwiazda
w nocy popiele
I w żmudnych wzorach chemii drzemie jak
żądło pszczele

Albo:

Ulica Mądzka, ulica Gdecka...
Chodzę tymi ulicami
Między kwitnącymi akacjami
Jakbym je znała od dziecka.

Tak wygląda każde przedmieście.
Wiszą na płocie poduszki
I coś sielskiego jest w koprach u dróżki
I jest jakieś dawne, dawne, bardzo
biedne szczęście

A przecież takich ulic nie może być
nie ma
Jakaś ulica Gdecka, jakaś ulica Mądzka
I w kurzu leży biała wstążka,
Którą zgubiłam z włosów tyle lat temu
(Przedmieście)

Z jednej strony: poezja zachowująca dystans wobec przeżycia i wobec adresata, nasycona środkami retorycznymi, utrzymana w „wysokim stylu", operująca abstrakcyjnymi pojęciami, wprzęgająca nazwy konkretne w służbę ogólnej formuły. Z drugiej zaś: wypowiedź poetycka ciążąca ku „obrazkowi", opisowa, osadzająca liryczną interpretację w materiale drobnych realiów, usytuowana w perspektywie intymnych wspomnień, zabarwiona sentymentalnie. Zasadniczą właściwością pierwszego typu utworów jest to, że „ja" znajduje się ponad konkretną sytuacją, a jego wypowiedź odstaje niejako od materiału szczegółów i zmierza do swoistej deklaratywności. Natomiast w drugim wypadku owo „ja" znajduje się w obrębie konkretnych okoliczności, zaś jego przeżycia i słowa są na miarę sytuacyjnych wykładników. Jeśli dla pierwszego rodzaju poezji historycznym wzorem mogłaby być klasycystyczna oda, to drugi dałby się w zasadzie rozpatrywać w kategoriach poetyki sentymentalno-skamandryckiej. Celowo zacytowałem przykłady krańcowe, możliwie najbar-

dziej czyste gatunkowo. Oczywiście granice nie zawsze są tak ostre i wyraziste. Jednakże w każdym niemal wypadku da się jednoznacznie powiedzieć, ku któremu z dwóch rodzajów dany utwór ciąży.

W dziejach twórczości Kamieńskiej występuje wyraźnie dostrzegalna prawidłowość. Początkowo rozwijała się ona dwutorowo. Każda z opisywanych tendencji kształtowała się w kierunku uzyskania samodzielności, chociaż dopiero w sumie składały się one na swoistość tej poezji. Był to więc rozwój jak gdyby odśrodkowy. Dwudzielność poezji Kamieńskiej najbardziej wyraziście uwidoczniła się w dwóch zbiorach: *O szczęściu* (1949—1951) i *Bicie serca* (1953—1954). Wydaje mi się, że ten kierunek rozwojowy nie był zbyt korzystny dla poetki. Począwszy jednak od tomu *Pod chmurami* (1955—57) zarysowuje się zmiana kierunku przeobrażeń. Obie podstawowe tendencje zaczynają się ku sobie zbliżać. Zmierzają już nie do samookreślenia, lecz do współokreślenia się nawzajem. Wchodzą w ścisłe związki i już w łącznym działaniu określają kształt utworów. Jest to więc rozwój o charakterze dośrodkowym, przezwyciężający poprzednią „specjalizację" obu dróg poezji Kamieńskiej, kładący kres dychotomii. Ewolucja ta otworzyła — jak sądzę — nowe perspektywy przed liryką Kamieńskiej. Świadectwem są przejmujące wiersze z cyklu *Dobranoc matce* i ostatni tomik *W oku ptaka*.

Cykl *Dobranoc matce* został niesprawiedliwie przeoczony przez recenzentów. Rozglądając się wśród dokonań poetyckich ostatnich lat mógłbym wskazać jedynie na wiersze Broniewskiego o Ance jako na przykład kompozycji lirycznej wyrosłej z pokrewnych zasad. Z pokrewnych, albowiem zarówno utwory Kamieńskiej, jak i wiersze Broniewskiego odwołują się do tradycji *Trenów* Kochanowskiego, nawiązują wspólnie do tego odwiecznego wzorca polskiej poezji żałobnej. W cyklu Kamieńskiej podmiot liryczny ma niejako podwójną biografię. Biografię osobistą, życiową i biografię literacką. Ta pierwsza pokrywa się z faktami z życia poetki — chorobą i śmiercią matki. Pod jej ciśnieniem kształtuje się biografia literacka. Chociaż utwory Kamieńskiej krystalizują w sobie sytuację psychologiczną akurat odwrotną do *Trenów*, to przecież w obu wypadkach występuje moment wspólny: zarówno ów ojciec wobec śmierci dziecka, jak owa córka wobec śmierci matki — są p o e t a m i. Śmierć bliskiej osoby jest nie tylko doświadczeniem w perspektywie osobistej. Jest równocześnie materiałem poetyckim. *Treny* Kochanowskiego stworzyły w polskiej liryce wzorzec o znaczeniu przerastającym określony typ tematu (rozpacz po utracie dziecka). Stały się generalnie modelem poetyckiego stosunku do śmierci kogoś bliskiego. I w tym sensie biografia literacka „ja" z *Dobranoc matce* daje się wyprowadzić z tamtej tradycji, mimo że po stronie życiowej odpowiada jej inny splot okoliczności socjopsychologicznych. Co więcej: wydaje się, że ta odmienność podłoża potęguje jeszcze w wierszach Kamieńskiej stopień aluzyjności literackiej, która jest tu znacznie bardziej wyrazista niż we wspomnianych utworach Broniewskiego, wyrosłych przecież z okoliczności analogicznych co *Treny*. Dzieje się tak bowiem zawsze, gdy ulegają zmianie motywy podejmowanej konwencji. Oderwana od „naturalnych", genetycznie z nią zrośniętych uzasadnień i oparta na odmiennych — staje się bardziej dostrzegalna niż ta, którą się przejmuje wraz z „korzeniami" sytuacyjnymi. I chyba nawet tym więcej dostrzegalna, im bardziej zmieniają się owe uzasadniające ją motywy.

Na cykl Kamieńskiej składają się różnorodne formy wypowiedzi. Utwory elegijne sąsiadują z „obrazkami". Liryczna eksklamacja — z poezją refleksyjną. Tkliwe wspomnienie — z filozoficznym rozważaniem. W bogatym repertuarze występują chwyty stylu retorycznego: apostrofy, zapytania, składnia oparta na paralelnych powtórzeniach członów zdaniowych, ukształtowania litanijne, nawroty motywów itp. Obok tego: nasycenie wypowiedzi określeniami konkretnymi, zwroty potoczne, sprozaizowanie, dążenie do bezpośredniego — a nie metaforycznego — nazywania stanów uczuciowych, kameralność, ściszony rozpaczą głos. To napięcie sprzecznych ujęć stylistycznych utrwala dramatyczność sytuacji, w jakiej powstawały utwory Kamieńskiej. Jest — w materiale językowym — odpowiednikiem dwojakiego dystansu wobec przeżyć: osobistego i literackiego zarazem.

Wśród rozmaitych form poetyckich co chwila dostrzegamy odwołania do *Trenów*. Zarówno w kompozycji cyklu, jak też w nawiązaniach stylizacyjnych: poprzez aluzje do zwrotów, obrazów, układu frazy, niekiedy nawet słownictwa. Wydaje się, że takie odwołania do utrwalonego modelu literackiego są sposobem nadania ogólniejszych znaczeń indywidualnemu faktowi biograficznemu. Przenoszą ów indywidualny fakt w sferę skrystalizowanych już mitów lirycznych. Są próbą osadzenia go w ponadindywidualnej dziedzinie uznanych znaków i wartości poetyckich. Po stronie tematów koresponduje z tym dążeniem — przeplot wątków osobistych i filozoficznych w trenach Kamieńskiej. Poezja żałobna co chwila przeistacza się w r o z w a ż a n i e o śmierci. Ale w odróżnieniu od wierszy dawniejszych oba te wątki pozostają w organicznych związkach. Są — by tak rzec — nawzajem przekładalne. W wierszach tych poetka osiągnęła zrównoważenie składników, które dotąd chodziły samodzielnie w jej twórczości. Osiągnęła krystalizację. Dlatego też można sądzić, że *Dobranoc matce* stanowi moment zwrotny w tym pisarstwie. Tomik opublikowany w bieżącym roku dowodzi, że tak jest istotnie. Dowodzi, ponieważ zawarte w nim utwory podporządkowane są wszystkie zasadom nowej dyscypliny. Zanikła dawna dwutorowość form wypowiedzi, chociaż nie zanikły siły, które działały na każdym z owych torów. Połączenie porządku obowiązującego wywód retoryczny z liryką „czułego serca" i konkretnego obrazu dało w rezultacie układ nie spotykany dotąd w poezji Kamieńskiej. Stało się podstawą dla stylu ciążącego ku „epigramatyczności".

Ucichnij, muzyko!
Już zgoda na wszystko,
Na liści oklaski,
Na deszczu smak słony,
Na suchy żar piasku,
Na ciężar ciemności.
Melodia dźwignęła
Swe skrzydło z kamienia
I lekka jak obłok
Wydała się ziemia.

(Muzyka)

Ten pryzm powietrza był pocałunkiem
przerąbany.
Nie ma w powietrzu blizny ani rany.
Może tu kwiaty rozpaczliwiej przekwitają
Może tu ptaki tracąc dech — padają?

(Pocałunek

I znów są to przykłady w pewnym sensie krańcowe. Niewiele bowiem utworów wchodzących do omawianego tomiku cechuje się tak daleko posuniętą lapidarnością. Wszystkie wszakże bez wyjątku są w takiej czy innej mierze zorientowane na typ kompozycji wewnętrznie spoistej, zamkniętej (nierzadko pointą), wyraźnie obrysowanej więc — „epigramatycznej". Z nurtu retorycznego pozostała jedynie ta dążność do rygoru jako naczelna zasada formowania wypowiedzi, porzucone natomiast zostały inne zasady stylu retorycznego. Również tendencje z drugiego bieguna przeobraziły się w nowym złożeniu. Jeśli dawniej — na zasadzie przeciwieństwa wobec retoryki — panowała tu skłonność do „luźności" kompozycyjnej, a w wierszach opisowych do ujęć „impresjonistycznych", to obecnie uległa ona przezwyciężeniu na rzecz definitywnego porządku konstrukcyjnego.

Chociaż w tym zbliżeniu oba bieguny utraciły swe uprzednio wyrazistość (i sprzeczne nawzajem) właściwości, to przecież wydaje się, że w generalnym rozrachunku więcej zyskała poezja antyretoryczna. Z jej inicjatywy uległa zmianie sytuacja. Z przekonania, że:

Nie może ciało bezkarnie
Przepływać w pojęcie.

Rzeczy chcą być jawne, ostre, donośne.
Chcą mieć kanty, chcą zachwycać i ranić
Wołają rąk, rąk, rąk, nie słów bezzębnych

(Żywioły)

Istotnie, w utworach składających się na zbiorek *W oku ptaka* rzecz nieustannie wygrywa ze słowem. W płaszczyźnie poetyki oznacza to, że konkret wygrywa z abstrakcją, obraz z deklaracją, opis z wywodem. Niemal wszystkie wiersze z tego tomu dałoby się określić jako liryczne „monografie" przedmiotów, zjawisk i stanów uczuciowych *(O wzgórzach, O morzu, O chlebie, O kwiecie, O lustrach, Pies Korzenie* i in.). Jest to poezja oparta na sprawiedliwej równowadze słowa jako samodzielnego znaku poetyckiego i słowa jako nosiciela informacji o rzeczach i przeżyciach.

Janusz Sławiński

W CZAS CHŁODU

Marian Jachimowicz: *W czas chłodu*. Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 166.

Oto trzecia książka poetycka Mariana Jachimowicza. Piszący o tym poecie zajmować muszą z konieczności postawę epicką, ponieważ Jachimowicz prezentuje w swych kolejnych tomach utwory powstałe w dość odległej przeszłości. Pierwszy jego zbiorek, wydany w roku 1957, zawierał głównie teksty pochodzące jeszcze sprzed wojny oraz z lat okupacji i fragmentarycznie tylko należał do poezji powojennej. Na obecny składają się wiersze z lat 1948—1955.

Opisując kolejne tomiki Jachimowicza niesposób — bez naciągania — używać określeń typu: „przeobrażenie", „przekształcenie", „zmiana postawy", „ewolucja stylu" itp. Za każdym razem spotykamy się z tym samym podstawowym zespołem dążeń poetyckich. Z tym samym, ale coraz pełniej zarysowującym się w kolejnych urzeczywistnieniach. Następujące po sobie książki Jachimowicza nie tylko potwierdzają jednolitą poetykę, ale także uwyraźniają jej elementy, a więc — tym samym — czynią ową jednolitość coraz bardziej widoczną.

Zasady działające w poezji Jachimowicza są częścią składową tego systemu zasad artystycznych, jaki nosi nazwę „poetyki awangardowej" w jej ścisłym, historycznym — krakowskim — rozumieniu. Więcej nawet: w obecnej sytuacji literackiej autor *W czas chłodu* wydaje się być jedynym twórcą pozostającym konsekwentnie w tamtym kręgu. Bardziej konsekwentnie niż Przyboś, któremu by się to należało z urzędu. Co nie oznacza wcale, że cała liryka Jachimowicza da się wytłumaczyć działaniem zasad krakowskiej awangardy. Pewne jego poczynania świadczą o rozszerzaniu tych reguł poetyckiej gry na obszary, których uprzednio one nie dotyczyły. Miałem już okazję pisać o pierwszoplanowej roli elipsy w języku Jachimowicza (*Twórczość*, 1957, nr 8). O tym, że stanowi ona w jego wierszach podstawową normę konstrukcyjną. O tym, że zdania napisane są tu nieustanną aluzją do przestrzeni międzyzdaniowej, do zdań przemilczanych. O ciągłej obecności członów wytrąconych z wypowiedzi, które — domyślne tylko — funkcjonują na równych prawach z powiedzianymi. Typowa konstrukcja utworu Jachimowicza przypomina serię zdjęć wyświetlanych za pomocą epidiaskopu. Kolejne części sekwencji przesuwające się — klatka po klatce — zachowują pełną samodzielność wobec swoich sąsiadów. Każda z nich pojawia się od razu w kształcie definitywnym. Wyeliminowany zostaje moment przerastania obrazu w obraz, poza bezpośrednim przedstawieniem znajduje się ruch obrazów, napięcia pomiędzy nimi i wzajemne zazębienia:

Arkusze światła drżą u zenitu
Słuch klęśnie od huku
Pożar nocy

Wierzchołki wypatrują ścieżki
sięgającej stóp wyczekiwania

Rozstępują się koła spojrzeń
Odległość rozchyla usta

Giętkość postaci owijasz dookoła powrotu

Dom się przechyla
w zwątpienie

(Odwrót)

Ale temu sumowaniu klatek odpowiada po „drugiej stronie", po stronie „negatywnej", w „przestrzeni międzyklatkowej" proces całkowania obrazu. Jeśli zaś ta metafora matematyczna nie jest zbyt jasna, to powiem, że utwory Jachimowicza opierają się z reguły — i te udane, i te mniej udane — na podwójnej „akcji". Jedna rozgrywa się na powierzchni i obejmuje składniki usamodzielnione przez elipsę, następujące po sobie w szeregu pozbawionym widocznych wiązań. Druga „akcja" rozwija się pod powierzchnią tekstu. Jest to — używając określenia Leśmiana — „prąd pozasłowny", który jednoczy wyobrażenia pozornie luźno zestawione w obrębie pierwszej „akcji". Jednoczy i wprowadza w związki dynamiczne. Milczenia przedzielające elementy obrazu mają swoją semantykę,

która jest funkcją stosunków znaczeniowych między słowami — powiedzianymi. Owa semantyka przemilczeń wnosi do fragmentarycznego układu obrazów moment ciągłego ruchu. Wiersze Jachimowicza są swoistą grą powiedzianego i niepowiedzianego, tekstu i podtekstu, obrazów przedstawionych bezpośrednio i „dopełnień" międzyobrazowych zanurzonych pod powierzchnią, ruchu zdjęć epidiaskopu i ruchu ciągłego. Obydwie „akcje" nieustannie na siebie oddziaływują, określają się nawzajem. Taka jest podstawowa zasada poezji Jachimowicza.

Autor *W czas chłodu* nie jest oczywiście jej odkrywcą. Odkryli ją awangardziści — Brzękowski i, przede wszystkim, Przyboś — na początku lat trzydziestych. Co więcej: dali wyraz owej zasadzie nie tylko w twórczości, ale również w wypowiedziach teoretycznych. Jachimowicz usiłuje jednak rozszerzyć teren opanowany dotąd przez mowę eliptyczną. W dokonaniach awangardy reguły jej funkcjonowały wyłącznie w wypowiedziach typu opisowego (nazwę tę stosuję tylko orientacyjnie), natomiast Jachimowicz wprowadza ją również do poezji refleksyjno-filozoficznej. Jest to o tyle istotne, że — jak wiadomo — Peiper i jego towarzysze programowo zerwali z liryką wyznań, odcięli się od poezji, która bezpośrednio wypowiada przeżycia i przekonania. Przeciwstawili jej — lirykę metaforycznego obrazu. Dokonało się to w sytuacji dość wyraźnego kryzysu tradycyjnych form poetyckich, łączących tzw. „lirykę pośrednią" z „liryką bezpośrednią". W poezji poromantycznej coraz dalej postępował proces automatyzowania się wiązań pomiędzy tymi dwoma rodzajami wypowiedzi. Całkowita już mechaniczność połączeń cechowała poezję młodopolską, co szczególnie jaskrawo uwidoczniło się w konstrukcji uprzywilejowanego wówczas sonetu. Stanowił on konwencjonalną formę, która stwarzała pozory zewnętrznej jednolitości utworu przy faktycznym braku wszelkich związków organicznych między częściami — „opisową" i „refleksyjną". Propozycje awangardy były próbą radykalnego przezwyciężenia kryzysu. Próbą, która polegała z jednej strony na porzuceniu „liryki bezpośredniej" z drugiej zaś na stworzeniu nowych zasad „liryki pośredniej" (opisowej). Pierwsze było negatywnym programem poetyckim, drugie — programem pozytywnym. Cała koncepcja języka poetyckiego awangardy dotyczyła wypowiedzi lirycznych będących ekwiwalentami przeżyć i poglądów, nie zaś ich „bezpośrednim" wyrazem. Założenie to określiło funkcje wszystkich elementów nowego stylu poezji, m.in. również składni eliptycznej. Jachimowicz respektując podstawowe założenia tego stylu usiłuje przywrócić prawa „liryce bezpośredniej". Swoją wersję owej liryki — gdzie elipsa jest zasadą organizowania wypowiedzi refleksyjnej, nie zaś tylko opisowej — opiera na regułach, które nie były stosowane wobec takiego materiału. Przy okazji trzeba dodać, że analogiczny proces reintegracji „liryki bezpośredniej" dokonuje się ostatnio w poezji Przybosia, jednakże w zupełnie odmiennym kontekście okoliczności towarzyszących.

W utworach refleksyjnych Jachimowicza ulegają wytrąceniu z pola widzenia nawiązania pomiędzy poszczególnymi członami formuły. Pod powierzchnię zostaje zepchnięty cały proces wnioskowania, uzasadniania i dowodzenia, łączący kolejne zdania. Wypowiedź obejmuje tylko same „wyniki", jest jak gdyby serią „wniosków", których przesłanki znajdują się poza tekstem:

Idziesz drogami
utrafiasz w ślady

Drogi budowali
ścieżki wydeptali
ludzie

Wszystkie drogi wiodą
do celu

Cel jest kulisty
jak ziemia.

(Drogi)

Nie jest to utwór z rzędu najlepszych w tomie Jachimowicza, ale — dzięki swej zwięzłości — bardzo dobrze ilustruje zasadę, o której mowa. Główną cechą takiego stylu jest swoista aforystyczność. Liczne wiersze Jachimowicza zbliżają się swoim kształtem do definicji. Nie tylko dlatego, że zamyka je zazwyczaj wyraziście uwypuklona pointa. Również poszczególne „argumenty" prowadzące do zakończenia mają postać

cząstkowych definicji. Utwór jest łańcuchem sentencjonalnych sformułowań, które następują po sobie bez żadnych widocznych zaczepów. Logiczne połączenia tkwią poza formułami, w podtekście. „Puste" miejsca między formułami spełniają rolę potencjalnych nawiązań składniowych. Są negatywnym znakiem związków międzyzdaniowych, które hierarchizują i porządkują (domyślnie) definicje cząstkowe, sprowadzając je do wspólnego mianownika — najczęściej pointy.

Nowością w poezji Jachimowicza są nie znane jej dawniej — dłuższe utwory oparte na opisanej zasadzie (np. *Prawda, Pokój, Zwycięstwo).* Nie poprzestaje on już na „pigułkach" epigramatycznych, próbuje budować rozleglejsze wiersze refleksyjne. Mam wrażenie jednak, że tu ujawniają się granice owej zasady. Ascetyczna składnia Jachimowicza jest niejako naturalną formą przekazu dla prawd prostych. Nie może podźwignąć treści intelektualnie bardziej skomplikowanych. Najlepiej czuje się w układzie epigramatycznym, gdy ścina się w zwartą i zwięzłą wypowiedź, gdy formuje się w definicję równie prostą, jak sama myśl, która jest jej podstawą. Natomiast w utworach rozbudowanych Jachimowicz mnoży nieco mechanicznie „pigułki", co oczywiście nie może doprowadzić do skomplikowania elementarnych prawd moralnych, które rozwija („z kłamstwa nie da się prawdy zbudować"). Jego składnia dopuszcza bowiem tylko taki proceder, który polega na zwielokrotnieniu elementów prostych, z czego nie powstaje przecież samoczynnie układ złożony. Niewspółmierność materiału treściowego (domagającego się krystalizacji w zwartą formułę) i rozwiniętego kształtu ma wprawdzie w utworach Jachimowicza pewne wsparcie w postaci licznych figur retorycznych (por. np. rolę antytezy w wierszu *Prawda),* których rola polega właśnie na stwarzaniu uzasadnienia dla „nadwyżki" znaku słownego nad informacją semantyczną, ale wybieg taki nie przynosi na ogół cennych rezultatów. Przypomina to rozwiązania stylistyczne Peipera z utworów reprezentujących „konceptyczny" nurt jego twórczości. Jeśli zatem uznamy wprowadzenie zasad mowy eliptycznej w obręb liryki refleksyjnej za osiągnięcie Jachimowicza, to wypadnie zdanie to opatrzyć zastrzeżeniem, że mówimy raczej o wierszach lapidarnych.

Nazwisko Peipera nie padło przypadkiem. Poezja Jachimowicza dość często przywodzi na myśl lirykę „papieża awangardy", chociaż w odróżnieniu od tamtej nie jest to poezja programowo laboratoryjna. Autor *W czas chłodu* wyzwala szereg możliwości, które kryła w sobie nie tylko poetyka Peipera, ale również jego praktyka literacka. Wyzwala przede wszystkim możliwości tkwiące w gatunku, który można by nazwać miniaturowym poematem opisowym. Dlatego na pierwszym miejscu umieszczam ten właśnie rodzaj, ponieważ reprezentują go w tomie Jachimowicza dwa doskonałe utwory: *Martwa natura* i *Przedmioty.* Zwłaszcza drugi, zaczynający się dystychem:

Przedmioty mają piękne ciała
zastygłe w ruchu przeznaczeń

jest osiągnięciem niezwykłym. Ta awangardowa analogia do opisu pokoiku Zosi z *Pana Tadeusza* zwraca uwagę jako próba przedstawienia przedmiotów w momencie, kiedy odcięta od nich została perspektywa humanistyczna, w chwili, gdy dopiero co utraciły kontakt z człowiekiem. Ślady jego niedawnej obecności jeszcze są odczuwalne, ale przedmioty uwolnione od zobowiązań ujawniają już własny, suwerenny charakter. Utwór ten jest całkowicie oryginalną koncepcją Jachimowicza, jednak dążenia, które leżą u jego podstaw — podobnie zresztą, jak u podstaw szeregu innych wierszy — są pokrewne zamysłom Peipera, którego metaforyka objawiała skłonność do odwracania tradycyjnych ustosunkowań bohatera lirycznego i sutuacji przedmiotowej (np. ścieżka nawijająca się na nogę; u Jachimowicza: „lusterko (...) wyzbyło się twarzy", „od ołówka odleciał ptak brwi" etc.). To jeden moment wspólny.

Drugi polega na tym, że Jachimowicz podejmuje i rozwija typowo Peiperowski gatunek mowy poetyckiej, który określiłbym jako l i t a n i ę n a z w a ń. Charakterystycznym przykładem jest dłuższy utwór *Ptaki:*

Kwiaty skrzydlate
Gady na szczudłach
Pierzaste ryby
etc.

W tomie Jachimowicza wyraźnie wyodrębnia się zespół utworów, które zdają się wyrastać z przekonania, że podstawową funkcją języka poezji jest stwarzanie pseudonimów dla nazw podstawowych i że to tworzenie pseudonimów jest aktem poetyckiej kreacji. Ów zespół utworów łączy się bardzo ściśle zarówno z teorią poezji, jak też z dokonaniami literackimi Peipera, który ma w swoim dorobku wiele wierszy zbudowanych na zasadzie luźnego łańcucha pseudonimów metaforycznych.

Wreszcie trzeci moment świadczący o bliskości Jachimowicza wobec tamtych tradycji. Autor *W czas chłodu* uprawia w dość szerokim zakresie lirykę operującą elementami „fabularnymi". Podejmuje zatem ten wątek poezji awangardowej, który zapoczątkował Peiper (zresztą ograniczyło się to niemal wyłącznie do jego własnych urzeczywistnień) w swoich „poematach rozkwitających". I chociaż u Jachimowicza konstrukcja „fabuły" poetyckiej nie jest podporządkowana specjalnym rygorom i nie spełnia roli, jaką jej przypisywał Peiper, to przecież zdaje się wyrastać z analogicznych, co Peiperowskie, zamierzeń: jest sposobem przezwyciężenia opisowości poezji, próbą stworzenia dynamicznych ekwiwalentów sytuacyjnych dla stanów uczuciowych i przeżyć. Metafora (pseudonim) jest w zasadzie ekwiwalentem statycznym. „Fabuła" stanowi rezultat poszukiwań równoważników poetyckich, które zdolne byłyby sprostać czasowemu wymiarowi sytuacji lirycznej. Jest to sprawa doniosła, chociaż na ogół nie przemyślana dostatecznie przez twórców i teoretyków awangardy. Próby Peipera poszły w niepamięć i właściwie dopiero Jachimowicz do nich nawiązuje.

Poszukiwania jego poezji i różnorodność dążeń składających się na zbudowaną przez niego poetykę świadczą dowodnie, że złoża odkryte przez awangardę międzywojenną nie uległy jeszcze pełnej eksploatacji. Jachimowicz uczestniczy w sytuacji dzisiejszej poezji na prawach gościa z epoki, która nie ma już (czy chwilowo?) bezpośrednich przedłużeń. I wcale go to nie peszy. Podąża konsekwentnie drogą raz obraną. Poszukując — wciąż na niej znajduje.

Janusz Sławiński

POETA WŚRÓD ROZGWARÓW MIASTA

Marian Grześczak: *Lumpenezje:* Poznań 1960. Wydawnictwo Poznańskie; str. 68.

Gdyby Marian Grześczak debiutował przed czterdziestoma laty, byłby prawdopodobnie solidnym skamandrytą. Przedmiotem jego poezji jest bowiem to, co fascynowało wszystkich członków cercle'u w momencie, gdy rozpoczynali działalność literacką: miasto. Dla współczesnego poety nie jest ono jednak obiektem tak łatwych wzruszeń, jak we wczesnej poezji Tuwima i Wierzyńskiego. Nie budzi już tych dreszczów, do których prowokowało wtedy, gdy było niemal ucieleśnieniem dynamiki, rozwoju, nowoczesnej cywilizacji. Toteż — w dosłownym tego słowa znaczeniu — opiewano je. Dytyramb był tą formą literacką, w której poeci najchętniej ujmowali swe wielkomiejskie urzeczenia — mieli w tym zresztą znakomitych poprzedników, od Walta Whitmana począwszy. Dytyramby takie pisali m. in. Verhaeren w Belgii, Briusow w Rosji itp. Dytyramb jest nie tylko formą literacką, jest także — by tak powiedzieć — ideologią. Dytyramb chwali, namiętnie opiewa. Toteż już przez samą formę bardowie wielkiego miasta, pełnego fabrycznych kominów, elektrycznych tramwajów i taksówek deklarowali swój entuzjazm.

Poeta z roku 1960 widzi wielkie miasto z całkiem innych perspektyw. Przede wszystkim nie jest już ono dla niego symbolem nowoczesnej cywilizacji — nie może być w okresie cybernetyki, przygotowań do wypraw na księżyc i maszyn, wykonujących zawiłe czynności umysłowe, które dotąd były tylko

przywilejem człowieka. Przy takich osiągnięciach technicznych nawet najbardziej zmechanizowany ruch uliczny czy najnowocześniej prezentujące się domy nie mogą już budzić tego podziwu dla cywilizacji, jaki budziły w pierwszej ćwierci naszego wieku. Rzecz inna, że cywilizacja rozwija się ostatnio w tych dziedzinach, które z trudem podlegają poetyckiemu ujęciu. Maszyny wykonujące operacje matematyczne są tworami zbyt specjalistycznymi, by ze stosunku do nich można było wyłuskać tę problematykę humanistyczną, która zdolna byłaby pociągnąć twórcę liryki. A takie dowody sprawności technicznej, jak rakiety międzykontynentalne, prowokują do ujęcia w całkiem innej perspektywie — trudno fascynować się czymś, co z łatwością stać się może środkiem zagłady.

Poeta w roku 1960 widzi wielkie miasto w całkiem innym wymiarze z jeszcze jednej przyczyny. Dla Tuwima lub Wierzyńskiego było ono miejscem odkrycia nowej materii poetyckiej: obyczaju ulicznego. W konsekwencji stanowiło to wyraz swoistej demokratyzacji liryki, wprowadzenia w jej obręb środowisk, które dotąd w poezji nie występowały. Środowisk — i ich języka. W roku 1918, czy nawet jeszcze trochę później, miało to wielkie znaczenie, było niewątpliwą nowością, zresztą w Polsce mocno spóźnioną: w stosunku do Zachodu o mniej więcej lat czterdzieści, w stosunku do poezji rosyjskiej— o mniej więcej dwadzieścia. W chwili obecnej demokratyzacja liryki jest faktem dokonanym, motyw miasta jest już więc w tym zakresie jakby „nieostry". Z tego względu uliczne obyczaje już dawno przestały elektryzować poetów, dreszcz, który powodowały niegdyś, należy już tylko do historycznoliterackich wspominków.

Jednakże poezja Grześczaka żyje miastem, tym tematem, który po raz pierwszy na serio potraktowali lirycy z lat 1910—1920. Żeby się przekonać o różnicy ujęć, wystarczy otworzyć *Lumpenezje* gdziekolwiek, na przypadkowym miejscu:

Rzeki powietrza
o głębinach kamiennych
dna ciężkie
gdzie w zagięciach betonowych korzeni
przepływają mroczniejące ryby ludzkie
Jeziora powietrza
z nieborostami zielonymi
pośród których
z brzegu na brzeg
kraby cywilizacji —
(Miasto: ulice — place)

w odorze podwórz hymny
pieją koguty czerwienne

tekturka nieba przykryła
tunel wzwyż pomyślany

niebo kiedy przed świtem
zwęża się ponade mną

noc we mnie wpełza powoli
zbladłymi gwiazd pająkami

zaraz mnie niebo głodne
pożre w odorze podwórz

odda zatęchłą nocą
gdy posną koguty czerwienne
(rano — przystając w podwórzach slumsów)

Z pewnością przytoczone tu wiersze nie dają najlepszego świadectwa o umiejętnościach poetyckich Grześczaka, są jednakże charakterystyczne, pokazują, jaką funkcję w jego świecie odgrywa miasto. Można by powiedzieć, że odgrywa ono tutaj rolę „natury", jest nieustannym otoczeniem człowieka — tłem i współpartnerem jego przeżywania. Bohater liryczny Grześczaka jest wciąż ograniczony miastem. Narzuca mu ono porządek, który nie jest jego porządkiem; porządek, z którym bardziej niż aprobata łączy go konflikt. Nie jest to porządek nowoczesnej cywilizacji, miasto — jak się już rzekło — przestało być jej symbolem. Zresztą jest ono w poezji Grześczaka jakby tylko smutnym i zacofanym przedmieściem, przypominającym bardziej niż dytyramby na cześć nowoczesnych metropolii piękną strofę Krasickiego o tym, że „klasztorów dziewięć i gdzieniegdzie domki" (por. np. wiersz *Wielkopolska).*

W konsekwencji miasto jest tu czymś więcej niż prostym motywem. Stanowi metaforę, w której wyraża się proponowana przez Grześczaka postawa poetycka. Postawa chyba z Kafki rodem — jej istotę stanowi bowiem przejęcie ograniczeniami, które zza każdego rogu ulicy czyhają na człowieka. Między poetą a miastem zarysowują się drama-

tyczne napięcia. Wszystko kieruje się przeciw poecie:

już obskoczyły mnie ciasno
erynie współczesności
będziemy żreć i szarpać
kiedy jadła nie stanie

(golemy — kiedy budzi się człowiek)

Daleko więc jesteśmy od fascynacji nowoczesnością, właściwej latom 20-tym. Miejsce dytyrambu zajęły słowa przerażenia. Wizja metra nie budzi już radosnych enuncjacji. Poeta raczej jest skłonny do eksponowania sceptycznego dystansu niż zachwytu. Temu właśnie służy forma ballady, którą się Grześczak z ochotą posługuje. Ballada, gatunek skonwencjonalizowany i archaiczny, już przez te swe właściwości bierze wyrażane racje w jakimś przynajmniej stopniu w cudzysłów. Współcześnie bowiem ballada w pewnej mierze zawsze jest stylizacją — całkiem oczywistą np. w wierszu *Cyganicha*, w którym występują tradycyjne już w tym gatunku motywy, lub dyskretnie skrywaną, jak w *Balladzie o drzewodomach* lub *Balladzie o kole*. Ballada, w którą ujmuje poeta treści i sprawy współczesne, jest także nosicielką ironii. Wyrażane w niej racje podlegają zaprzeczeniu. Tak się dzieje zresztą zazwyczaj wtedy, gdy tradycyjne formy, zwłaszcza te; których żywotność literacka była krótka, ograniczona do jednego tylko okresu, są świadomie używane w nowych funkcjach, tak, by się „zderzyły" z tym, co znajduje się poza zwyczajowo przyznaną im sferą działania.

Ironia pojawia się w tomie Grześczaka nie tylko w utworach balladowych, nasyca także wiersze innego typu — np. w śmiałych w koncepcji i ciekawych *Butach* ujawnia się w drobiazgowej relacji o szczegółach, w najbardziej interesującym utworze tomu — w poemacie *Blues* w swoistej retoryczności. Ten najbardziej ambitny wiersz Grześczaka wydaje się w ogóle charakterystyczny dla jego poetyki. Świadczy bowiem o wyobraźni bogatej, nie lękającej się śmiałych połączeń i nieoczekiwanych rzutów, ale nigdy nie samowolnej, zawsze ograniczonej przez przyjęte zasady konstrukcji. Autor *Lumpenezji* należy bowiem do tych poetów, którzy dbają o sprawdzalność swojej wizji poetyckiej, nie rozpływającej się nigdy w mgłach nieokreślenia. Konstrukcja wierszy, a także poszczególnych obrazów jest zazwyczaj precyzyjna — jak np. tej metafory, bardzo zresztą przybosiowskiej:

przypięte wróblami do drutów
suszy się powietrze

(konstrukcja)

Jako całość książka Mariana Grześczaka jest chyba najlepszą z tych, które opublikowało w swej serii debiutów poetyckich Wydawnictwo Poznańskie, serii zresztą najbardziej interesującej, wśród reprezentowanych przez tzw. „prowincjonalne" wydawnictwa — znalazł się w niej bowiem obok pozycji Grześczaka tom dobrze zapowiadającego się poety, Eugeniusza Wachowiaka, oraz dwa pobudzające do refleksji zbiory Józefa Ratajczaka.

Michał Głowiński

NIEPOKÓJ DRZEW I LUDZI

Włodzimierz Piotrowski: *Progi niepokoju*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 48.

Czy już tytuł jest tu literacką aluzją, powołaniem się na poetyckiego patrona, cytatem? Tomikiem pt. *Niepokój* debiutował bowiem przed kilkunastu laty Tadeusz Różewicz, od którego co najmniej połowa młodej awangardy poetyckiej uczyła się nie tylko rzemiosła, lecz nieraz i czucia. Zresztą — nie ma w tym twierdzeniu nic z oskarżenia: w której epoce tak nie bywało, że dwóch, trzech poetów podawało ton, a inni — też poeci, nie odbierajmy

im tego tytułu — tylko im towarzyszyli, wzbogacając jednak rodzimą literaturę o naprawdę trwałe nieraz wartości?

Patronat Różewicza jest tu chyba oczywisty, choć z pewnością nie można mówić o kopii: taka niewolnicza sytuacja wyklucza bowiem z reguły możność zbudowania nowego, oryginalnego wariantu, opartego co prawda nie w stu procentach o własną kodyfikację stylu, lecz mimo to penetrującego nie wyeksploatowane możliwości. Tomik Piotrowskiego realizuje tę drugą, bardziej twórczą możliwość, przynajmniej w najciekawszych osiągnięciach. Nie reprezentują ich otwierający zbiór *Najeźdźcy*, wiersz ani o krok nie wykraczający poza dobrze już znane różewiczowskie motywy i przez to je banalizujący — natomiast można tu wskazać przede wszystkim poemat *Drzewo* (znany już z *Twórczości*), też pokrewny postawie poetyckiej i ideowej Różewicza, lecz żyjący swoim własnym życiem.

Poetyka *Drzewa* może zresztą być rozpatrywana dwojako: i przez szukanie wspólnego mianownika z postawą różewiczowską — i przez wynajdywanie istotnych różnic, przede wszystkim w doborze środków wyrazu. Liryka Różewicza zna co prawda ten typ symbolu, historycznie wywodzący się zapewne raczej z tradycji ekspresjonizmu niż symbolizmu, który polega na takim zagęszczeniu sygnałów metaforycznych, nasuwających właściwy sens symbolu — że on sam bliższy już się staje wielkiej, rozbudowanej na cały utwór metaforze, niż „klasycznemu" symbolowi, gdzie dystans między znakiem symbolizującym a jego znaczeniem był wyraźny i ostry. Mimo to autor *Drzewa* znalazł tu własne rozwiązanie, autonomizując ów rozbudowany symbol (drzewo pozostaje jednak drzewem, jakby nie miało być tylko znakiem czegoś innego, z innej sfery; ważne poetycko są więc wszystkie określające je metafory), nadając mu maksimum własnej, niezależnej konsekwencji. W rezultacie symbol w większej mierze, niż to bywa zwykle w poezji, posługującej się jeszcze tym bardzo wyeksploatowanym środkiem wyrazu — określa treść symbolizowaną, narzuca jej refleksy swych autonomicznych wartości. Katastroficzny niepokój znalazł tu bardzo adekwatny wyraz.

Rozpisałem się o tym jednym utworze nie tylko dlatego, że jest chyba najlepszy w tomiku, i nie dlatego też, że jest on szczególnie interesujący z punktu widzenia techniki symbolu — lecz dlatego, że jest on właściwie sercem zbioru, skupia prawie wszystkie jego poetyckie wątki. Symboliczny katastrofizm *Drzewa* znajduje odpowiednik w geometrycznie abstrakcyjnym katastrofizmie *Progów czwartego wymiaru* (to ciekawe, że poeci podejmują ostatnio niekiedy próby redukcji języka symboli do prostych elementów geometrii: punkt, prosta, płaszczyzna, bryła; z niedawnych lektur kojarzy mi się tu *Niżej* Mrożka z *Wesela w Atomicach*). Katastroficzna funkcja czasu — daje się odnaleźć w bardziej osobistej obsesji *Gorączki wieku dojrzałego, Naszej ulicy, Mojego zegarka*, a nawet bardziej zawiłego wiersza *Ten dzień jest jeszcze do wynajęcia*.

Poczucie upływania czasu — i poczucie lęku, niepokoju katastroficznego — są tu emocjonalnie klarowne i dźwięczą czysto. Zdarza się jednak niekiedy, na szczęście rzadko, że poeta dodaje jeszcze kroplę sentymentalistycznego ekshibicjonizmu. Tak jest wtedy, gdy biada, że „Zawinęli w gazetę kawałek mojego serca, moje wiersze" etc. Że tak się to poniewiera. Ten sentymentalizm, od którego tomik jest na szczęście przeważnie wolny — to bardzo zbanalizowana poza poetycka; trudno nawet pytać o stopień jej szczerości, bo odpowiedź staje się w tej sytuacji obojętna. Tu jesteśmy o sto kilometrów od jakże bogatych emocjonalnie, lecz nie sentymentalnych, prawie epickich, lapidarnych wersetów z *Drzewa:*

> Pień pradziad
> W mundurze z cementu
> z dwoma rzędami zgasłych sęków
> czarnym sumem u czuba
> wroną
> na postrach

Osobny ustęp należy się fragmentom poematu *Lanciciana*. Lancicia — to łacińska nazwa Łęczycy. A więc poezja regionu. Autor *Progów niepokoju* staje tym utworem obok dość licznej już dziś gromadki poetów młodszej awangardy (tak się złożyło, że są to przeważnie spóźnione debiuty po 1956 r.; autor *Progów niepokoju*, dziś bodajże 38-letni, też tu się zalicza), którzy w

odrębnościach regionalnych znajdują wielką szansę liryczną. Wspomnę tu tylko Rzeszowszczyznę (po części też zwróconą wstecz, ku historii) i wołomińskie peryferie podwarszawskie u Białoszewskiego lub północne Mazowsze u Czachorowskiego. *Lanciciana* są na tym tle zupełnie oryginalne, choć wyrastają najwidoczniej z tej samej poetyckiej potrzeby. Utwór o dużym napięciu fantazji, zmieszanej z historyczną erudycją — i o wielkim uroku. Chciałoby się go znać w całości.

Czy mogą się podobać ilustracje Henri Poulaina (wbrew francuskiemu brzmieniu imienia i nazwiska — dziś łodzianina, nie paryżanina)? Tak się złożyło, że pamiętam jeszcze jego krwawego koguta, w zielonych ramach, na warszawskiej wystawie w roku może 1954, gdzie zauważało się go tuż za Taranczewskim, prawie na pustyni malarskiej. Z tym większą przykrością trzeba zapytać, co sądzić o tych rysunkach, jeśli identyczne mogły się znaleźć jednocześnie we wszystkich czterech tomikach łódzkiej serii debiutów poetyckich, w *Szóstym smaku* Romana Łobody, *Uliczce nienazwanej* Ewy Dąbrowskiej, *Poemacie niedoskonałym* Jerzego Wilmańskiego — i u Piotrowskiego, chociaż są oni tak różni?

Jan Józef Lipski

WACŁAW BOROWY O NORWIDZIE

O Norwidzie. Rozprawy i notatki. Oprac. Zofia Stefanowska. Konsultant naukowy Stanisław Pigoń. Warszawa 1960. PIW; str. 394.

Wacław Borowy przemawiał już wielokrotnie spoza grobu. Część jego nie opublikowanych za życia wypowiedzi ogłoszona została w pismach literackich, zarówno fachowych, jak i w prasie tygodniowej. Nieco ineditów przyniosły *Studia i rozprawy,* wydane przez Tadeusza Mikulskiego przy pomocy Samuela Sandlera i Jerzego Ziomka w dwu tomach we Wrocławiu w roku 1952 — obszerny wybór z pism zmarłego autora, cenny zwłaszcza wskutek zgrupowania rozproszonych studiów z zakresu teorii przekładu, jak również prac z dziedziny wersyfikacji. Ważniejszym wydarzeniem było ogłoszenie w dwu tomach nie ukończonej monografii pt. *O poezji Mickiewicza* (Lublin 1958) — tzw. „brulionu Borowego" (termin Kazimierza Wyki). Książkę opracował Czesław Zgorzelski z dwoma swymi uczniami: Wiesławem Grabowskim i Andrzejem Paluchowskim. Obok rozdziałów planowanej monografii, ogłoszonych za życia autora w formie rozpraw osobowych, znalazły się tam i rozdziały nie drukowane lub znane tylko w streszczeniu ze Sprawozdań PAU, jak również brulionowe fragmenty uniwersyteckich wykładów Wacława Borowego. Pech chciał, że dwa rozdziały uważane przez wydawców z roku 1958 za zaginione odnalazły się niedawno.

Dwukrotnie — raz za granicą i raz w kraju (Londyn 1954, Warszawa 1958) — ujrzała światło dzienne urocza antologia liryki polskiej pt. *Od Kochanowskiego do Staffa.* Wydanie trzecie, przygotowane przez autora w ostatnich latach życia, opracowane „z papierów pośmiertnych" przez Zofię Niesiołowską-Rothertową, jest w porównaniu z edycją pierwszą (Lwów 1930) rozszerzone i zmienione.

Do pięciu wymienionych tomów pośmiertnych Borowego przybył ostatnio jeden jeszcze: tom studiów o Norwidzie, a w druku jest tom studiów o Żeromskim.

Tom norwidowski stanowi naturalne dopełnienie książek Borowego, zwłaszcza jeżeli się zważy, że Norwid należał do ulubionych jego poetów, do tych, nad którymi pracował najwięcej. Spośród wielkich romantyków Mickiewicza i Norwida ukochał Borowy szczególnie, co znalazło wyraz we wspomnianej antologii liryki, w której obaj pokazani zostali jako naczelni poeci liryczni, z niewątpliwą krzywdą Słowackiego.

Tom „rozpraw i notatek" o Norwi-

dzie nie jest — jak wskazuje podtytuł — monografią. Monografistą nie był Borowy z powołania, pomimo książki o Ignacym Chodźce i późniejszej o Chestertonie. Nie był z powołania syntetykiem, pomimo książki *O poezji polskiej w wieku XVIII.* Uklasycznił się w dziejach polskich badań historycznoliterackich jako autor „wizerunków poetów" pisanych w oparciu o twórczość z wyeliminowaniem biografii. Takie wizerunki poświęcił: Kochanowskiemu, poetom stanisławowskim, Kasprowiczowi. Wizerunek Norwida dał dwukrotnie: studium pt. *Norwid poeta,* zamieszczone w tomie zbiorowym *Pamięci Cypriana Norwida* (1946), zostało uzupełnione obszerniejszą rozprawką pt. *Główne motywy poezji Norwida,* ogłoszoną w *Zeszytach Wrocławskich* w roku 1949. Obie rozprawki „syntetyczne" zamieszczono oczywiście na początku tomu.

W dziale II, grupującym „studia o poszczególnych utworach", odnajdujemy obok przedrukowanej za *Ruchem Literackim* z roku 1935 rozprawki pt. *Anioł woła* dwa inedita: refleksje nad *Pierścieniem wielkiej damy* i nad *Promethidionem.* Zwięzłe notatki nie wyczerpują wszystkich problemów nastręczonych przez oba wybitne utwory, ale przez przyszłych norwidzistów winny być wzięte pod uwagę i poddane szczegółowej analizie. Ręka nadzwyczaj wprawna skreśliła „minusy" i „plusy" *Promethidiona,* skreśliła garść subtelnych uwag na temat dramatyczności i poetyckiego sensu *Pierścienia wielkiej damy.*

Z kolei idą prace recenzyjne. Wyróżniają się zwłaszcza trzy przeglądy, zatytułowane *Norwidiana,* zawierające omówienie wydań i opracowań dzieł poety z lat 1921—1935. Ogłaszał je Borowy mniej więcej co pięć lat w *Pamiętniku Literackim.* Na temat wymienionych poglądów Borowego napisał Konrad Górski: „...nie ulega (...) wątpliwości, że gdyby te obserwacje razem zebrać i usystematyzować, powstałaby jakaś syntetyczna monografia o autorze *Vade Mecum*".*

Stefanowska dokonała pracy „zebrania i usystematyzowania" wymienionych przeglądów, jak również i innych recenzji Borowego o Norwidzie. Monografia syntetyczna o poecie nie powstała, ale wcale obszerny rozdział książki o dziejach kultu poety otrzymaliśmy na pewno; w dodatku rozdział to w pełnym tego słowa znaczeniu świetnie napisany. Recenzenci, którym zbywa na kompetencji, na poczuciu sprawiedliwości czy — co gorsze — na kulturze i etyce krytyka, winni terminować u Wacława Borowego i to zwłaszcza na jego *Norwidianach.* Winni się uczyć od pisarza, który nigdy żadnej pozycji nie ocenił na podstawie cech wyłącznie ujemnych, który przedmiot prac recenzowanych znał tak dokładnie, jak ich autorzy, żadnej sprawy nie omawiał bez należytej dokumentacji, żadnej pracy nie potępił druzgocąco i bezwzględnie. A przecież wypadało mu recenzować rzeczy słabe. Wypadało udowodnić niestaranność wydań *Promethidiona* jak również *Krakusa* i *Wandy,* opracowanych przez Wiktora Przecławskiego w Wielkiej Bibliotece. Z konieczności musiał zanalizować słynną edycję Piniego, potępianą prawie zgodnym chórem; musiał wypowiedzieć się na temat książki Zygmunta Wasilewskiego, przecenianej przez jednych, nagrodzonej przez Polską Akademię Umiejętności, a wielokrotnie całkowicie zdruzgotanej przez krytyków.

Przesadą byłoby twierdzić, że Borowy zawsze chwalił; był polemistą nierzadko, i to dość ostrym. Tytuły recenzji: *Norwid normandzko-mazurski* czy *Norwid w typie A + M* (Autentyzm i Mylne Manipulowanie Mistycyzmem) mówią same za siebie, znamionują krytyka wymagającego, piszącego z prawdziwą pasją. Ale też polemista, który niejednokrotnie pozwolił sobie na ostrość i ciętość — nigdy nie czynił tego bez uzasadnienia. Krytyk, który w polemice z Zygmuntem Falkowskim potrafił ponad jego „rzecz" o Kleopatrze przenieść skromniejszych rozmiarów studium Wandy Nowodworskiej, a ponad przereklamowywaną niekiedy książkę Wasilewskiego wynosił studium Kołaczkowskiego, nie kierował się nigdy osobistą niechęcią ani do Falkowskiego, ani do Wasilewskiego. Przeciwnie, nie taił zadowolenia, gdy po latach dane mu było zrecenzować lepszą pozycję Falkowskiego, a Wasilewskiego bronił przed nadmiernie ostrą krytyką Stanisława Cywińskiego.

---

* Konrad Górski: *Wacław Borowy.* (Przedmowa do): Wacław Borowy: *O poezji Mickiewicza.* Lublin 1958, t. I, str. XII.

Na wyżynach talentu recenzyjnego i etyki pisarskiej stanął w krytyce edycji Piniego. Od książki tej dzieli nas już dystans czasu. Nikt już nie będzie dziś wracał do sporów o prawo własności: Miriam—Pini. Książka opracowana przez Piniego istnieje i historycy literatury polskiej wypowiedzieli się zgodnym chórem, że można niektóre utwory, niedostępne łatwo gdzie indziej, poznawać z edycji Piniego, ale w żadnym wypadku nie można cytować za wydaniem Piniego tekstów w pracach badawczych o Norwidzie. Zdanie ogólne Borowego byłoby na pewno takie samo dziś; pisząc na świeżo, stwierdzał nieprzeciętny i niezwykle subtelny znawca Norwida z całą otwartością, że kilka utworów poety przeczytał w edycji Piniego po raz pierwszy i dzięki tej książce czytał w ostatnim czasie Norwida więcej „niż w ciągu długiego szeregu lat poprzednich". W trosce o sumienność biograficzną podjął nawet lekką obronę Piniego wobec współczesnych i potomnych, którzy sąd o edycji urabiają sobie na podstawie książki Stanisława Piotra Koczorowskiego pt. *Norwid i dziś*, ograniczającej się do „głosów nieprzychylnych dla p. Piniego".

Wcześniej nieco, gdy na tle publikacji o Norwidzie wyróżnił się ambitny *Wybór poezyj* w Bibliotece Narodowej opracowany przez Stanisława Cywińskiego, Borowy ocenił go z należytym znawstwem i z wielkim poczuciem sprawiedliwości, stwierdzając na wstępie z zażenowaniem: „Da się o nim powiedzieć sporo dobrego, ale... nie samo dobre".

A ileż subtelności w zastrzeżeniu skierowanym pod adresem *Literatury polskiej wieku XIX* Manfreda Kridla.

„W kwestionariuszu dla heurezy znajdujemy m.in. pytanie: »Jak można by ogólnie określić język Norwida?« Jak to łatwo z takim pytaniem na lekcji w gimnazjum, a jak ciężko w rozprawie doktorskiej!"

Pisał kiedyś Norwid o krytykach słowa przypomniane niedawno przez jednego z krytyków:

...Posłuchaj stylu krytyk i przyznaj
[mnie: czyli
Gazet korespondenci, te tłumu
[wyrocznie,
Z historii się rzemiosła swego
[wyuczyli?
Wieńce ich, czy są wawrzyny? ich
[ciosy, czy włócznie?
Nie! Recenzent w natchnieniu częściej
[przypomina
Podstarościego z zacnych czasów
[pańszczyźnianych,
Gdy wesół jest i słowem samym
[upomina,
Lub trzonem bata z lekka krzepi
[zadyszanych.
Jego żarty, głębokość uwag, prac ocena
Są też same — i tylko odmienioną
[scena!

Poeta, który za życia doznał tyle złego od współczesnych, otrzymał w wiele lat po śmierci w Wacławie Borowym nie tylko głębokiego znawcę swych poezji, ale też żywe zaprzeczenie takiego „stylu krytyki", jaki wypadło mu napiętnować w przytoczonym wierszu.

Dział czwarty zestawia wkład Wacława Borowego do wydań pism Norwida. Idą tu na początku inedita odkryte przez Borowego i opatrzone odpowiednimi „przypiskami wydawcy" *(Wieś, Słuchacz)*. Dalej artykuł pt. *Norwid zapomniany*, będący krótką recenzją *Gromów i pyłków*, wydanych konspiracyjnie w roku 1944 przez Juliusza Wiktora Gomulickiego, zawierający przypomnienie drobiazgu wpisanego w roku 1847 do albumu Zofii Skrzyneckiej, przeoczonego przez wydawcę *Gromów i pyłków*. Z kolei przedmowa do ocalonego i wydanego tuż po wojnie Miriamowskiego tomu F i dwie rozprawki poświęcone autografowi *Vademecum:* komunikat ze Sprawozdań Towarzystwa Naukowego Warszawskiego i przedmowa do edycji wymienionego arcy-zbiorku liryk w podobiźnie autografu.

Zasługą Stefanowskiej wśród licznych jej przypisków redakcyjnych, rzeczowych i pożytecznych, jest podanie w sporych urywkach dziennika Wacława Borowego z „wyprawy ewakuacyjnej dla ratowania dobytku kulturalnego z ruin Warszawy", podjętej w styczniu 1945. Bohaterstwo bibliotekarzy warszawskich z dni powstania i z okresu „Pruszkowa" to karta niezapomniana w dziejach naszej kultury i w pełni jeszcze nie doceniona. Trochę dowiadujemy się o niej z książki zbiorowej o Tadeuszu Makowieckim, wydanej przed paru laty przez Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Do kart utrwalonych w wymienionej książce

o Makowieckim przybył dziennik Wacława Borowego.

Dział zamyka posłowie Borowego do wiązanki myśli Norwida zatytułowanej: *Ludzkość. Ojczyzna. Sztuka.*

Na zakończenie przedrukowano odczyt Borowego wygłoszony w roku 1936 w Gdyni, opublikowany dopiero pośmiertnie przez Zofię Niesiołowską-Rothertową. Tom dopełnia oprawa wydawnicza: źródła tekstów ułożone w porządku chronologicznym, zwięzła notka „od wydawców", a następnie indeksy: utworów Norwida i osób wymienionych w książce.

Czy w tej pięknej książce podano wszystko, co Borowy ogłosił o Norwidzie? Zdaje się, że tak; opuszczenie bibliografii z roku 1946 jest najzupełniej zrozumiałe. O jeden dodatek tylko — ale zupełnie drobny — warto by się upomnieć. Należało podać listę wierszy Norwida wcielonych przez Borowego do antologii *Od Kochanowskiego do Staffa,* zarówno w wydaniu pierwszym, jak i w pośmiertnym. Upomnieć się o to trzeba tym bardziej, że recenzując *Wybór poezyj* Norwida opracowany przez Cywińskiego pisał Borowy:

„Nie rozumiem, jak p. Cywiński mógł ominąć *Psalm wigilii, Marionetki,* wiersze *Dziś autorowie są jak Bóg, Nad stanami jest i stanów stan. Cała plastyki tajemnica!*".

Tych słów nie należało zostawić bez komentarza, ilustrującego, jak postulat wypowiedziany w roku 1925 spełnił Borowy w swej antologii. Drobny ten zarzut nie zmienia jednak faktu, który na zakończenie stwierdzić trzeba z całą stanowczością: staranne wydanie prac Borowego o Norwidzie, dokonane przez Zofię Stefanowską, jest jedną z najpiękniejszych i najświetniejszych książek o poecie.

Jerzy Starnawski

MARIA SZYMANOWSKA

Teofil Syga i Stanisław Szenic: *Maria Szymanowska i jej czasy.* Warszawa 1960. PIW; str. 526.

Maria Szymanowska należy do tych interesujących postaci kobiecych, które na tle naszej kultury artystycznej występują zwykle *à propos,* zahaczone o biografię jakiegoś potentata twórczego. Może nim być Goethe albo Mickiewicz. Inna sprawa, że w tym kontekście jest jej bez wątpienia do twarzy, tym bardziej że wbrew utartemu zwyczajowi epoki romantycznej nie odegrała w życiu ani jednego wielkiego człowieka roli Egerii lub *„grande amoureuse"*, roli, której zawdzięczały swoją sławę Delfina Potocka, pani Bobrowa, pani d'Agoult, nie mówiąc już o George Sand, która miała inne poważne tytuły do sławy literackiej, i Karoliny Sobańskiej, posiadaczki wielu tytułów do niesławy kobiety-szpiega. *

Maria Szymanowska górowała ponad nimi opinią dobrej matki i niewiasty surowych obyczajów, pod pozorami salonowej płochości konserwującej skarb rzetelnej cnoty. Co do jej talentu wirtuozki i kompozytorki zdania były podzielone, ale szalę oceny przechylał na jej dobro wyjątkowy wdzięk, zarówno urody, jak rodzaju gry. Dodajmy, że była ona w tym czasie jedyną bodaj, jeżeli nie w ogóle pierwszą fortepianistką tej skali, i to w momencie, kiedy fortepian — potomek klawesynu, dopiero wchodził w użycie i na razie był uważany za domenę niemal wyłącznie męską. Była więc Szymanowska swego rodzaju pionierką i fenomenem, roznoszącym sławę imienia Polski na kilka lat przed Chopinem po całej niemal Europie, od Paryża do Moskwy i Peterburka.

O wydobycie jej postaci z tła, w którym dotychczas tonęła, pokusili się dwaj chlubnie już znani „poławiacze pereł": Teofil Syga i Stanisław Szenic, w książce *Maria Szymanowska i jej*

* Wyjątek pod tym względem stanowi praca Marii Iwanejko: *Maria Szymanowska.* Polskie Wyd. Muzyczne, 1959 r., w której uwzględniona jest w sposób rzeczowy indywidualność Marii Szymanowskiej w życiu i twórczości.

czasy. Pomimo jednak usilnych starań i skrupulatnej dokumentacji nie udało się im zapełnić pustki, otaczającej najwcześniejsze lata przyszłej królowej fortepianu. Poradzili sobie, wysuwając na czoło „jej czasy" aż nadto ciekawe, aby zamaskować lukę biograficzną, nie z ich winy powstałą.

A materiału było dość. Świadczą o tym pierwsze rozdziały książki: *Czarna procesja*, efektowne odtworzenie pamiętnej demonstracji mieszczańskiej w przededniu Konstytucji Trzeciomajowej, *Warszawa czasów pruskich, Muzykowanie, W cieniu orłów napoleońskich* — to barwna mozaika szczegółów na ogół znanych, ale ułożonych na świeżo pod kątem nowego spojrzenia na kulturę mieszczaństwa warszawskiego, która pod wielu względami przewyższała kulturę dworków szlacheckich.

Ale najciekawsze dane, dotyczące pochodzenia Marii, są dyskretnie umieszczone w „Komentarzach" na końcu książki. Dowiadujemy się z nich, kim był słynny Frank, protoplasta tzw. „frankistów", o których się często wspomina, ale o których od czasu źródłowej książki Aleksandra Kraushara bodajże nikt obszerniej nie pisał. Ten ambitny awanturnik, Jakub Józef Frank, urodzony na Podolu w 1726 roku, twórca żydowskiej sekty antytalmudystów, kolejno szukający szczęścia pod protekcją wyższego kleru katolickiego, sułtana tureckiego i prawosławnego Najświętszego Synodu, w pewnej fazie swojej kariery przyjął z kilkudziesięcioma swymi wyznawcami chrzest. Wśród tych „frankistów" znajdował się i rodzony dziad Marii, Szloma z Rohatyna, jeden z najbliższych współpracowników Franka. Przechodząc na wiarę chrześcijańską wraz ze swymi czterema synami, przyjął imię Łukasza Franciszka i nazwisko Wołowski od przezwiska „Szor", co po hebrajsku znaczy „wół". Ogólna liczba frankistów wynosiła ponad tysiąc osób. Wśród nich oprócz Franciszka aż ośmiu Wołowskich z rodzinami. Bardzo się oni rozrodzili w XIX wieku, tak że pięciu z nich, oprócz ojca Marii, posiadało w Warszawie browary, a jeden prowadził dom zajezdny przy ul. Królewskiej. Franciszek Wołowski szybko się zasymilował, przyjął obyczaje nie tylko mieszczańskie, ale szlacheckie, czemu sprzyjał wzrastający dobrobyt rodziny, składającej się (jak to widać z genealogii Marii Szymanowskiej) z dwunastu osób (dwoje rodziców i dziesięcioro dzieci). Cała ta gromadka zamieszkiwała dom własny na Walicowie, gdzie mieścił się i browar.

Prosperował widać niezgorzej, skoro umożliwiał prowadzenie domu na przyzwoitej, może nawet dość wystawnej, stopie i staranne kształcenie dzieci. Prawie wszyscy synowie kończyli wyższe zakłady naukowe i piastowali urzędy municypalne, a jeden z nich odznaczył się chlubnie w bitwach pod Raszynem, Grochowem i Sandomierzem w 1809 roku, później w 1812 walczył pod Mirem, Smoleńskiem, Możajskiem i nad Berezyną, gdzie otrzymał złoty krzyż Virtuti Militari. W r. 1839 był nobilitowany i otrzymał herb Bawół.

Data urodzin Marii (1789) zbiegła się z wybuchem Wielkiej Rewolucji Francuskiej i ważnymi wypadkami krajowymi. Jej dzieciństwo i wczesna młodość upłynęły w atmosferze entuzjastycznego patriotyzmu, jaki ożywiał ówczesne mieszczaństwo warszawskie, rywalizujące pod tym względem ze stanem szlacheckim. W wiernym odmalowaniu tych nastrojów autorzy mieli zadanie ułatwione wobec obfitości wiarogodnych źródeł.

Natomiast jeśli chodzi o mistrzów, którzy kierowali pierwszymi krokami cudownego dziecka i przyszłej czarodziejki fortepianu, nie mogli znaleźć ścisłych danych i musieli się oprzeć na luźnych pogłoskach, wymieniających nazwiska Elsnera, Kurpińskiego i Lessla. Tradycjonalne twierdzenie, że uczyli ją Hummel i Field, słusznie podają w wątpliwość, aczkolwiek Maria hołdowała metodzie Fielda. Sama jednak zapewnia, że nigdy nie miała dobrych nauczycieli muzyki. Wynikałoby stąd, że wszystko zawdzięczała własnej intuicji i talentowi.

I znowu, na dłuższą chwilę jej postać przesłaniają sylwetki ówczesnych dwóch muzyków polskich: Elsnera i Ogińskiego, o których wiadomo, że pozostawali w przyjaznych stosunkach z młodziutką artystką. Wypływa ona znów na widownię jako szesnastoletnia panna, znana od ósmego roku życia ze swego talentu muzycznego, a teraz wstępująca w świat. Jej pierwszy kilkumiesięczny pobyt w Paryżu staje się pretekstem do wyliczenia wszystkich pamiątek polskich w stolicy świata, pamiątek, które Maria mogła, ale nie musiała oglądać. Skądinąd jednak ten inwentarz zabytków polskich, bardzo luź-

ło związanych z osobą główną opowieści, jest bardzo ciekawy i pożyteczny. Natomiast faktem świadczącym o podziwie, jaki wzbudził jej talent wśród największych znakomitości muzycznych Paryża, jest ofiarowanie dwudziestoletniej artystce fantazji fortepianowej przez Luigi Cherubiniego ze słowami: „w dowód wdzięczności, czci, szacunku i oddania". Słusznie autorzy mniemają, że te słowa, skierowane do młodej dziewczyny, usprawiedliwić wypada głębokim wzruszeniem, jakie wywołały jej talent i osoba. Ta cześć i szacunek nie tylko ogółu słuchaczy, ale i znakomitych ludzi, z którymi los ją zetknął, towarzyszyć jej będą w ciągu całego jej życia. Nie dość, iż nikt nie mógł się pochwalić, że był jej kochankiem, bodaj krótkotrwałym, ale nigdy jej najbliższym nie przyszło do głowy, żeby się z kimś kochała. Co prawda była tak od tym względem przewidująca, że w swoje podróże artystyczne zabierała ze sobą najczęściej siostrę Kazimierę i jednego z braci, który wykonywał przy niej funkcje sekretarza i impresaria. Zabezpieczało ją to nie tylko przed atakami niewczesnych zalotów złych języków, ale i przed wyzyskiem obcych ludzi. Bądź co bądź dochody z koncertów dzieliła z rodziną.

Ale ta cała świetnie i pod względem finansowym obmyślona organizacja nabrzała do przyszłości. Na razie czekało Marię jeszcze nieudane małżeństwo z Józefem Szymanowskim, również frankistą, zamożnym dzierżawcą dóbr otwockich, a nas, czytelników, kilka ubocznych, ale barwnych obrazów ówczesnego życia towarzyskiego: Niemcewicz w Ursynowie, obiad u Raziwiłłów w Arkadii, „Wieczór u księżny" (Marii z Czartoryskich ks. Wirtemberskiej), koncert słynnej śpiewaczki Catalani, pierwsze występy młodziutkiego Chopina.

I znów nie wiemy, jak na udział w tych świetnych imprezach reagowała wyobraźnia i ambicja młodej artystki. Niechęć autorów książki do psychologizowania powinna była ulec zmianie wobec tak ważnych faktów w życiu Marii, jak jej małżeństwo, macierzyństwo i rozwód. Przyczyny rozstania się małżonków Szymanowskich, podawane ogólnikowo przez badaczy jej życia, wydają mi się niewystarczające. Brak wśród nich tak istotnego czynnika, jak autokratyzm sztuki, domagający się dla rozwoju jej talentu całkowitej niezależności osobistej, swobody ruchów, wolności w czasie i przestrzeni. Pan Szymanowski był szorstkim, może nawet grubiańskim hreczkosiejem, który żonie, leżącej w połogu, kazał przyprowadzać do sypialni pięknego źrebca własnego chowu, mniemając w prostocie ducha, że ją to rozerwie i da jej zapomnieć o cierpieniach.

Konieczność niemal całkowitego utrzymania dzieci z własnej pracy, głoszona oficjalnie przez rodzinę i przyjaciół Marii, wynikła dopiero po jej ostatecznym rozstaniu się z mężem. Inna sprawa, że kiedy raz Maria wstąpiła na drogę publicznych występów, artystycznych i osobistych triumfów, artystycznej włóczęgi i rosnącej z każdym dniem sławy, nie mogła już z niej zawrócić. Poczucie władzy, żądza panowania nad duszami słuchaczy, rozkosz, jaką dawała jej niewątpliwie twórczość — to były narkotyki, bez których już się nie umiała obejść.

I oto zaczynają się jej „wojaże artystyczne", najprzód po ziemiach polskich, potem za granicą. Toniemy w atmosferze dyliżansów, karet pocztowych, domów zajezdnych i znajomości z przygodnymi towarzyszami podróży.

Warszawa w roku 1823 to znowu nie tyle „Szymanowska", co „jej czasy", ułamki z tego jedynego w swoim rodzaju fotoplastikonu, zmontowanego z urywków ówczesnych pamiętników i głosów prasy. Dowiadujemy się szczegółowo o tym, co się działo naokoło Marii Symanowskiej, ale o jej wrażeniach i przeżyciach wewnętrznych ani słowa. Jest to zatem niejako kalendarium jej biografii z bardzo oszczędnym i oględnym komentarzem autorskim, dalekim nie tylko od licencji, ale nawet od prób psychologizowania.

Te ciasne ramy rozszerzą się nieco z chwilą, kiedy w książce zaczną się ukazywać listy do rodziców jej siostry Kazimiery i któregoś z braci, stale towarzyszących Marii w jej zagranicznych wędrówkach. Ale i teraz tylko szczegóły towarzyskie nabierają jędrności, osoba Marii jest ciągle wielką niewiadomą. Czyżby jej serce wypełniała całkowicie tylko miłość do trojga dzieci, które zostawiła pod opieką dziadków w kraju i o których wspomina w krótkich dopiskach do obszernych listów rodzeństwa?

Dwa są momenty kulminacyjne, w

których życie uczuciowe Marii mogło i musiało przyjść do głosu: spotkanie z Goethem i przyjaźń z Mickiewiczem. Jeśli chodzi o Goethego, nawet autorzy *Marii Szymanowskiej i jej czasów* porzucili swoje dotychczasowe stanowisko, ograniczające się do podawania jedynie faktów. Każąc nadal samym faktom mówić za siebie, słusznie wysuwają tezę, że uwielbienie weimarskiego Jowisza dla Marii wykraczało poza granice normalnego kultu dla wielkiej artystki i czarującej kobiety i przerodziło się w miłość. Specjalne okoliczności podsycały ten płomień w sercu „tajnego radcy". Przechodziło ono właśnie dotkliwy kryzys po klęsce, odniesionej w spóźnionych zalotach genialnego starca do młodziutkiej Ulryki von Levetzow.

Ale podczas gdy miłosne zapały do rozkwitającego dziewczątka miały bez wątpienia źródło biologiczne: instynkt samozachowawczy starzejącego się organizmu, szukającego regeneracji u boku młodego istnienia, uczucie do Marii było nie tylko owym przysłowiowym klinem, usuwającym jątrzącą zadrę, ale typowym przykładem owej Goethowskiej *„Wahlverwandschaft"*, pokrewieństwa z wyboru, porozumienia dusz w połączeniu z żywiołową sympatią. Świadczą o tym nie tylko notatki w dzienniku Goethego, z których dowiadujemy się, że Maria i Kazimiera były codziennymi gośćmi poety, ale obserwacje kanclerza Müllera i Eckermanna, uwiecznione w ich notatkach, wreszcie niezwykle czułe i rzewne pożegnanie. „Wszelkie wysiłki, by zdobyć się na humor, na nic się nie zdały i nie mogły powstrzymać nagłych łez, bez słowa wziął ją i siostrę w ramiona, a wzrok jego ciągle jeszcze jej towarzyszył, gdy znikała w długim, otwartym szeregu pokojów. »Tej uroczej kobiecie wiel zawdzięczam — rzekł — znajomość nią i przecudowny jej talent pozwolił mi odnaleźć samego siebie«" (Relacj Müllera). Wieczorem poczuł się niedo brze. Był to nawrót niedawnej chorob serca. Niewątpliwie rozstanie z Mari było dla niego cięższym przeżyciem o wyrzeczenia się Ulryki.

Bliską zażyłość i przyjaźń Marii Mickiewiczem w Moskwie i Peterburku poznajemy przede wszystkim z dzien niczka starszej córki, Helenki, która z skrupulatnością pensjonarki zapisuj wszystkie szczegóły odwiedzin Adama Był on na równi z Malewskim codzien nym gościem w domu Szymanowskie i uczestnikiem urządzanych przez ni i najbliższe jej grono zabaw karnawa łowych. Pełne zachwytów wspomnieni Stanisława Morawskiego, bezpretensjo nalne notatki Odyńca i listy Malew skiego do rodziny dają nam dokładny obraz tego domu, z którego znakomita pianistka umiała stworzyć prawdziwe asilum polskości dla rodaków, zagubio nych na obczyźnie.

Po opisie tragicznej śmierci Marii na cholerę autorzy w epilogu zapoznaja czytelników z losem dwóch osieroco nych przedwcześnie córek, które wy szły za mąż za dwóch przyjaciół: star sza za Malewskiego, młodsza za Mic kiewicza. W ten sposób przedłużyły niejako tradycję ogniska domowego swej matki.

Zasługą autorów jest skolekcjonowa nie wszystkich wspomnień o postaciach i miejscach, luźno nawet związanych z osobą znakomitej artystki, czarującej kobiety, pionierki usamodzielniania się kobiet utalentowanych w Europie.

Stefania Podhorska-Okołów

BLASKI I NĘDZE FILOLOGII

Tadeusz Mikulski: *W kręgu oświeconych.* Studia, szkice, recenzje, notatki. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 536.

Wydana pośmiertnie książka Tadeusza Mikulskiego, gromadząca prace z ostatniego okresu jego życia, zmusza mimo woli do pewnych refleksji nad jego warsztatem krytycznym albo ściślej biorąc — naukowym. Wydawcy (Zofia Mikulska, Juliusz W. Gomulicki i Mieczysław Klimowicz) uporządkowali teksty autora, tworząc z nich trzy

cykle: pierwszy dotyczy Ignacego Krasickiego, drugi innych autorów epoki Oświecenia (Bohomolca, Kniaźnina, Byszewskiej), trzeci wreszcie zbiera recenzje Tadeusza Mikulskiego odnoszące się do prac naukowych i wydawnictw związanych z epoką. Materiał ten jest — jak widzimy — dość różnorodny i objąć go jedną recenzyjną formułą można tylko na zasadzie określenia postawy badacza, typu zainteresowań, metod, jakimi się posługiwał.

W książce Tadeusza Mikulskiego, która ukazała się w roku 1956 *(Ze studiów nad Oświeceniem)*, autor tak sformułował swoje credo badawcze:

„Ta programowa formuła *(Zagadnienia i fakty* — tak brzmi podtytuł książki — przyp. mój, *W. M.)* przeciwstawia się z całą świadomością wszystkim pokusom łatwej i nie zawsze trwałej interpretacji literackiej. Na każdej karcie tego zbioru znajdzie uważny czytelnik mocne i żarliwe przekonanie, że dopiero możliwie bezbłędne odczytanie źródła, możliwie precyzyjne rozpoznanie faktu historycznoliterackiego prowadzi do poprawnego i trwałego uogólnienia. Dla tego celu warto, jak sądzę, schylić się po dokument literacki w bibliotece, wyprostować zygzak w biografii pisarza, wyjaśnić podstawowe nieporozumienie jego bibliografii, przeprowadzić dokumentarną dyskusję o chronologii dzieła. To założenie ogólne sprawia, że książka, mająca kilkanaście tematów i dość bogaty rejestr rzeczy i pisarzy, stanowi jednak całość jednolitą i konsekwentną.

Faktografia! — wykrzyknie ktoś pogardliwie. Nie będzie to pogarda uzasadniona. Przede wszystkim odeszliśmy już bardzo daleko od »pozytywistycznego« stosunku do faktu, kiedy sama konstatacja wyczerpywała problematykę historycznoliteracką. Dla nas fakt literacki zaczyna istnieć dopiero wówczas, gdy nie poprzestając na samym stwierdzeniu, pochwycimy jego związki współczesne i to trudno zazwyczaj uchwytne otocze rzeczywistości historycznej, które decyduje o charakterze i znaczeniu faktu historycznego."

Przytoczony fragment bardzo trafnie rysuje zabiegi naukowe zademonstrowane w dorobku Tadeusza Mikulskiego, świadcząc zarazem o dużej świadomości badawczej: Mikulski jest talentem naukowym szczególnego rodzaju, talentem owładniętym niejako przez przedmiot badań, kierowanym przez tajemnice, jakie odkrywa, badaczem ulegającym nieustannej fascynacji, szlachetnej fascynacji. Tym większe znaczenie mają jego wyznania wskazujące na świadomy charakter tej uległości, wskazujące zadania, jakie sobie autor stawiał.

O jaką uległość tu chodzi? Określano często Tadeusza Mikulskiego jako filologa-perfekcjonistę, perfekcjonizm jest w tym wypadku kwalifikacją niezwykle dokładnych i sumiennych zabiegów naukowych nad ustaleniem tekstu i wszelkich możliwych do ustalenia okoliczności, w jakich tekst powstał. Ktoś, kto nie zna najlepszych prac Mikulskiego tego typu, nie zdaje sobie prawdopodobnie sprawy, jakie pułapki czyhają tu na filologa i jakie zarazem szanse rysuje podobna droga badawcza. Znużeni wieczną zmiennością i płynnością wyników historii literatury jako dyscypliny naukowej odetchnąć tu mogą pełną piersią, tu jesteśmy w kręgu ustalania rzeczywistych faktów — nie interpretacji z ich metaforyką tworzoną na użytek wymyślonej formuły, z ich przeklętą, mglistą nieuchwytnością. Z pewnej perspektywy historia literatury jest wiedzą szamańską: nie ma bowiem innych sprawdzianów niż autorytet badacza. Jej laboratorium nie może zostać skontrolowane. Stopień jej zbliżenia do rzeczywistości nie osiąga nigdy stopnia innych nauk, bo jej rzeczywistość, jej przedmiot jest po trosze nieuchwytny.

Filologia, jaką uprawiał Mikulski, pozostaje obca tym kłopotom i tym zastrzeżeniom. Jedna z najciekawszych prac badacza, *Kurdesz nad kurdeszami*, może być świetnym przykładem typu badawczych zainteresowań, które nie dają się wciągnąć w interpretacyjną mglistość, które literaturę widzą po prostu inaczej: właśnie jako sferę faktów, których istnienie badamy, a nie jakość. Znamy wszyscy pieśń biesiadną *Kurdesz*, pieśń obrosłą tradycją, cytowaną przez wielu autorów, od Bogusławskiego, przez Pola, aż do Wyspiańskiego. Autorstwo tej pieśni uchodziło za nieznane, podejrzewano o to różnych ludzi okresu Oświecenia (wtedy pieśń powstała), zarówno jednak autor, jak i pierwotne brzmienie tekstu pozostawało domysłem. Okazało się, że tajem-

nica ta jest do wyświetlenia, mroki historii musiały się rozjaśnić wobec filologicznej zawziętości. Lecz dla historyka literatury, historyka życia duchowego, niezbyt to jeszcze ambitne zadanie. Odczytać tekst to dla filologa perfekcjonisty oznacza wyjaśnić wszystkie aluzje, kojarzenia, motywy, postaci. Kim jest Grzegorz, o którym mówi pieśń, kim Anulka, kim Maciuś, co „nie lubi wina"? Zwrotka za zwrotką, wiersz za wierszem brniemy przez zagadki tekstu, poznajemy kolejno topografię stanisławowskiej Warszawy, jej osobistości, tryb życia, kariery, dramaty, kłótnie rodzinne. Nieważne szczegóły? Każdy zafascynowany „postawologią" eseista umilknie, kiedy dowie się na przykład, że Bohomolec (autor *Kurdesza)* za nic innego jak właśnie za tę pieśń zaproszony został przez króla do uczestniczenia w obiadach czwartkowych. Filologiczny szczegół demonstruje znaczenie ogólnokulturalne, pomaga zrozumieć epokę, rzuca światło nader ostre.

Bo najciekawsze, że wszystkie te drobiazgi, pracowicie i z wielkim trudem nagromadzone, sumują się w jakąś nową, nawet trochę nieoczekiwaną jakość. Dają mianowicie doskonały i co najważniejsze nie budzący wątpliwości obraz życia epoki i środowiska, które zrodziły badany tekst. Razem z badaczem przekraczamy granicę filologicznej partykularności i wypływamy na szerokie wody życia kulturalnego, poznajemy ludzi razem z formami umysłowości, a więc w końcu także ich dusze. Czyż nie o to chodzi wszystkim badaczom tekstów literatury? Czyż literatura nie jest zawsze tylko pośrednikiem pozwalającym przeniknąć nam do czyjejś świadomości? Esteta powie oczywiście, że chodzi o piękno wyrazu słownego, wartość historiograficzna jest mniej ważna. Ale i esteta przyznać musi, że aby odczuć piękno tekstu literackiego, trzeba najpierw dobrze rozumieć wszystkie jego realia.

Nie bez znaczenia jest tu fakt, że Mikulski deklaruje się jako badacz marksistowski i wszystkie jego wędrówki filologiczne mają dlatego pewną nadrzędną orientację historyczno-socjologiczną. Istnieje u niego po prostu hierarchia (mimo wszystko) wydobywanych w poszukiwaniach archiwalnych szczegółów, o rekonstrukcję genezy tekstu mu chodzi, warunków tamtego życia, jego powikłań społeczno-kulturalnych, jakkolwiek można by sobie również doskonale wyobrazić podobnie staranne filologiczne zabiegi podejmowane z inną perspektywą. Przypuszczam jednak, że perspektywa Mikulskiego jest wśród tych możliwości najciekawsza, dlatego że jest najbliższa plotce, plotce sprawdzalnej na gruncie historii, plotce bogacącej naszą wiedzę w epoce. Mikulski — i to wydaje mi się najważniejsze — dokonał w swoim dorobku rewindykacji warsztatu filologa na użytek historii kultury w jej wersji socjologicznej. Filologia przestaje być w jego pracach dyscypliną wyłącznie pomocniczą, nudną i jałową. Zyskawszy konstrukcję nadrzędną, zyskała i nową atrakcyjność, wyszła z notorycznie pomijanych odsyłaczy i marginesów na drogę wiodącą do jakiegoś określonego celu, pasjonuje czytelnika, jest żywa. Mikulski dokonał więc niemałej sztuki: umiał tchnąć życie w dyscyplinę powszechnie uznaną za tępą i zramolałą.

Uległość, o jakiej wspomniano, wynika właśnie z istoty filologicznych dociekań, jest rezultatem filologii jako pewnej możliwości badawczej. Filologia Tadeusza Mikulskiego zyskała perspektywę badawczą, ale nie straciła dwóch swoich cech, które ją równocześnie ograniczają i skazują na błądzenie, stwarzają bariery, a odbierają kompasy. Pierwsza z tych cech — to zaznaczona już mimochodem niewrażliwość na wartości artystyczne. Nie idzie mi o zaznaczenie gustu badacza ani o ocenę, czego filolog stawiać sobie za cel nie może. Mikulski chętnie zresztą przypomina czytelnikowi swemu o własnych gustach i przymiotnikach oceniających teksty czy nawet pojedynczą metaforę poetycką znajdziemy u niego sporo (np. w pracach o Kniaźninie). Chodzi o to, że obiektywnym celem badawczym staje się dla autora prac o Oświeceniu jak najszerzej pojęta historia, a nie literatura. Historia ta ma perspektywy — o tym wspomniałem. Ale nie ma właściwie granic. Rozpoczynając badawcze zabiegi wszędzie właściwie możemy dojść do polityki, obyczaju, kultury materialnej i umysłowej, geografii historycznej i prawoznawstwa. Sam tekst schodzi niejako na drugi plan, bo ważniejsza jest przecież rekonstrukcja rzeczywistości, wypływamy na wody tak

szerokie, że tracimy zbawienne dla każdej czynności naukowej ograniczenie. Nie jest to oczywiście błąd Mikulskiego, lecz błąd dyscypliny, sam Mikulski bardzo zgrabnie umie narzucającą się tu dezorientację, a zwłaszcza ową zabójczą dla czytelnika fragmentaryczność opisów przezwyciężyć. Umie to zrobić, ponieważ jest zręcznym, błyskotliwym pisarzem-stylistą. Płynność i barwność narracji są tutaj nie tylko walorem formalnym, pełnią one także funkcję merytoryczną, wtapiają mianowicie fragmenty w szerszą wizję, która przestaje już być naukowym opisem, a zaczyna działać jak obraz artysty, który kieruje się jedynie pozaartystycznymi normami. Kontaktujemy się z samym życiem — już bez przymiotników. Mikulski ma zmysł dla tak pojętego życia, ten zmysł to baza jego stylistyki.

Lądowanie w historii ma także inne konsekwencje, prowadzi mianowicie do zatarcia granic między prawdą utworu literackiego a prawdą obiektywną, autentyczną, tą właśnie, którą zajmuje się historyk. Filolog zakłada milcząco, że prawdy te są — jak mówią w takich wypadkach filozofowie — „niesprzeczne", że można jedną podstawić pod drugą, mówić o rzeczywistych wydarzeniach w przekonaniu, że i tekst literacki miał je jedynie na względzie. Filolog zapoznaje po trochu tę oczywistość, że tekst nie jest dokumentem archiwalnym, że nie tylko jest pośrednikiem, że w granicach tego kryterium może najcyniczniej w świecie kłamać, a mimo to być tekstem wartościowym. Prowadzi to, co gorsze, do przechodzenia do porządku nad tekstem jako jednolitą wizją, jako jednością, nad próbą określenia charakteru tej jedności. W dalszej zaś konsekwencji prowadzi do utraty perspektyw historycznoliterackich, do rezygnacji z widzenia literatury jako autonomicznego szeregu kulturalnego. W pracach Mikulskiego wyczuwa się często ową obojętność czy bezradność wobec ideowego sensu literatury, ideowego znaczenia samego tekstu, obojętność, która skądinąd działać może tonizująco.

Ale i tutaj błędami metody obwiniamy samego badacza. I jeśli recenzent czuł się do podobnej zamiany upoważniony, to dlatego właśnie, że Tadeusz Mikulski wydobył z filologii tyle, ile z niej wydobyć można. Ukazał w najlepszych rzeczach swego dorobku blaski i nędze umiłowanej dyscypliny, czyż to właśnie nie jest najwyższą kwalifikacją jego zasług?

Włodzimierz Maciąg

AUTOREPORTAŻ Z WYCIECZKI PO TEMAT

Marian Promiński: *Portret królowej Haczepsut.* Warszawa 1959. „Iskry"; str. 163.

Tendencje do literackiego zapisu, w bezpośredniej formie swych osobistych obserwacji i przeżyć, ma już Promiński od dobrych kilku lat. Nie sili się na fikcję, na konstruowanie i rozbudowywanie rzeczywistości literackiej, jakby chciał przekornie powiedzieć: po co ona, po co ta minoderia literacka, która każe własne w końcu najczęściej przeżycia przelewać w fikcyjnego bohatera. Likwiduje tę barierę, która stoi między bezpośrednim doświadczeniem twórcy a jego literacką obróbką. Pisze dla czytelnika tak, jakby pisał w prywatnym liście do znajomego. Bezpośrednio relacjonuje jakieś zdarzenie, w którym sam występuje jako bohater bądź jako obserwator (fikcyjny narrator utożsamia się w danym wypadku z autorem). Świadomie i otwarcie podkreśla autentyczność opisywanych zdarzeń. Tak skonstruowany jest szereg opowiadań z ostatnich pięciu lat: *Fidelio — i jestem podły, Sprawa godności,* cykl nowel z podróży bułgarskiej czy świetne *Opowiadania krótkie.* Na tej samej zasadzie — dotąd panującej wyłącznie w miniaturze literackiej — zbudował najnowszy swój utwór, tym razem sporą książkę: *Portret królowej Haczepsut.*

Jest to dzieło dość niezwykle. Po

części książka podróżnicza — o egzotycznej wyprawie wzdłuż dolnego biegu Nilu, po części reportaż archeologiczny, mający za zadanie opis zwiedzanych przez autora zabytków starożytnego Egiptu. Ale przede wszystkim jest to relacja pisarza z poszukiwań tematu do powieści, poszukiwań, które zaprowadziły autora *Portretu królowej Haczepsut* do państwa prezydenta Nassera. Z tym, że sprawy związane z poszukiwaniem tematu, organizujące jakoś koncepcję książki, nie stanowią elementu dominującego ani przytłaczającego całość. Są po prostu wplecione w bezpretensjonalny i skrupulatny niemal „dziennik podróży", notujący wszystkie związane z wyprawą po temat „przypadki" Mariana Promińskiego.

W tym reportażu literackim odnajdziemy wszystkie znane z twórczości ostatnich lat cechy pisarstwa Promińskiego. Reizm i indyferentyzm moralny (o którym pisałem w *Nowej Kulturze* z okazji *Atramentu i krwi*), kult szczegółu i troskę o styl, wreszcie tendencję do swego rodzaju udziwnień moralnych, nie obcą już wcześniej twórczości autora *Twarzy przed lustrem* i *Garbu*. Wiąże się ona ze swego rodzaju sensacyjnością *à rebours:* z tworzeniem sytuacji, w których autor-bohater domyśla się jakichś elementów sensacyjnych (chirurg-Egipcjanin, domniemany agent policji, mający śledzić Promińskiego, czy Niemiec-aferzysta, wciągający autora w machlojki dewizowe). Sytuacje okazują się jednak normalne, podejrzenia autora niesłuszne, Egipcjanin i Niemiec zwykłymi ludźmi, transakcje — uczciwymi transakcjami. To tylko wyobraźnia autora czy przeczulenie otoczenia dopatrywało się w nich rzeczy niezwyczajnych.

Trzeba przyznać, że owa dążność Promińskiego do weryfikowania, do podważania pewnych wytworzonych stereotypów myślowych (zwłaszcza w zakresie wartościowań moralnych) przeradza się w swego rodzaju obsesję, bardzo cenną zresztą obsesję. W *Portrecie królowej Haczepsut* przykładem tego będzie postać sympatycznego Niemca, byłego hitlerowca, komendanta łodzi podwodnej z czasów wojny. Jesteśmy zmuszeni, podobnie jak autor, do ciągłej, bolesnej ze względu na wspomnienia, konfrontacji naszych ocen moralnych i oceny wynikłej z narzuconej sytuacji. Jest moment, gdy wydaje się, że nasz historycznie wytworzony stereotyp jest słuszny: Kronwil — posądzamy go o to — jest zwykłym oszustem, aferzystą. Ale okazuje się to złudzeniem. Nic nas nie uratuje przed trudem przemyślenia sprawy, rewidowania naszych nawyków sądzenia.

U Promińskiego nie ma przy tym nic z pasji rewizjonisty moralnego. Nie chodzi mu o budowanie nowych wartości moralnych i sposobów osądzania na miejsce starych. Nie wyciąga żadnych wniosków z podważania stereotypów. Zachowuje tylko jedno: uczucie zdziwienia. Pozostaje indyferentystą etycznym.

▪

Wspomniałem na początku recenzji charakterystyczną dla najnowszej twórczości Promińskiego cechę — zatarcie granicy między prozą artystyczną a publicystyką, między reportażem a gatunkami posługującymi się fikcją literacką. Jest to zjawisko szersze: jedna z tendencji charakterystycznych dla najnowszej literatury w ogóle. Obserwujemy ją zarówno od strony literatury (tuż-powojenna proza autentyzmu — Nałkowska, Szmaglewska; opowiadania Promińskiego), jak i od strony reportażu, zwłaszcza dużego reportażu, który coraz częściej posiada poważne ambicje literackie. Łączy się to zresztą poniekąd z zapotrzebowaniem czytelniczym. Poszukiwane na rynku księgarskim są pamiętniki, książki podróżnicze, opisy autentycznych zdarzeń, przygody konkretnych, istniejących w rzeczywistości ludzi. Być może nie tak dalecy od prawdy byli lefowcy, którzy w latach dwudziestych w Związku Radzieckim głosili „literaturę faktu", zapowiadali śmierć fikcji literackiej, a jako najwyższy gatunek wynosili reportaż. Może mieli rację? Nie wiem.

U autora *Opowiadań krótkich* jest to niewątpliwie postępowanie w pełni świadome. Jest ono ostateczną konsekwencją postawy autora, rezygnującego w stosunku do swych bohaterów z atrybutów wszechwiedzącego Boga. I w nowelistyce, zwłaszcza w *Opowiadaniach krótkich*, daje to na pewno świetne rezultaty. Niemniej czasem łączy się także z pewnym minimalizmem ambicji artystycznych. Wszelkie cechy takiego minimalizmu nosi właśnie *Portret królowej Haczepsut.*

Janusz Maciejewski

DEBIUT RYSZARDA LASSOTY

Ryszard Lassota: *Podróżny*. Opowiadania. Warszawa 1960. „Iskry"; str. 336.

W ostatnich latach ukazywało się w Polsce wiele wybitnych książek młodych autorów, o których najczęściej milczano (na szczęście w miarę możności nie z moim udziałem). Ukazywały się także książki całkiem przeciętne lub wręcz złe, wokół których czyniono hałas (w tym wypadku programowo beze mnie). Debiut Ryszarda Lassoty zaliczyłbym do całkiem przeciętnych i w związku z tym powinienem raczej zachować milczenie. Tak się jednak złożyło, że zaufałem pochlebnym opiniom innych i zgodziłem się napisać o *Podróżnym*, zanim sam zdążyłem książkę poznać. Nie sądzę, żeby godziło się zaniedbywać obowiązki dobrowolnie przyjęte. Z wszystkich możliwych one jedne powinny być bezwarunkowo spełniane. W przeciwnym wypadku straciłoby sens samo pojęcie obowiązku. Z odkrywaniem bezsensu we wszystkim, co ludzkie, nie należy chyba przesadzać.

Tłumaczę się z faktu pisania o książce, która mi się nie podoba, dlatego przede wszystkim, że w ostatnich latach prowadziłem i prowadzę bardzo przemyślaną osobistą politykę w sprawie pisania lub niepisania o danych faktach literackich. Przejawia się w tym mój instynkt samoobrony czy, jeśli można mniej skromnie, instynkt obrony wartości estetycznych i literackich. Taka postawa obronna czy samoobronna wydaje mi się dosyć rozsądna, a w każdym razie usprawiedliwiona. Proszę wybaczyć, że się jej sprzeniewierzam.

Podróżnego czytałem z ustawicznym uczuciem sprzeciwu. Sprzeciwu nie tyle natury filozoficzno-moralnej (choć i to także), ile ściśle literackiej. Ten mój literacki sprzeciw dotyczy zresztą nie samego kierunku ambicji, lecz sposobów ich realizacji. Tu znów muszę się z tego czy owego tłumaczyć.

Utarło się przekonanie, że interesują mnie wyłącznie rodzaje prozy uznawanej za awangardową. Tak jest niewątpliwie, ale nie znaczy to, że brak mi zrozumienia dla literatury, której główną ambicją jest tak zwana realistyczna opisowość. Nie wydaje mi się to rzeczywiście w literaturze współczesnej najbardziej atrakcyjne, ale zdaję sobie sprawę, że istnieją na świecie większe nieszczęścia niż fakt, że ten i ów chce w literaturze rejestrować zewnętrzne, dosłownie pojmowane zdarzenia czasu. Można i tak, i to także nie jest znów tak absolutnie proste i łatwe. Że nie jest łatwe, widać najwyraźniej w debiucie Ryszarda Lassoty.

Przed paroma laty powiedziałoby się, że ambicją autora *Podróżnego* jest jak najbardziej współczesna epika. Pożal się Boże, jeśli chodzi o to nasze ówczesne rozumienie epiki. Ciarki przechodzą po grzbiecie, gdy sobie człowiek przypomni, jak głupiutko i naiwnie rozumiany był ten termin. Dziś nawet najzagorzalszy zwolennik literatury opisującej czy rejestrującej zewnętrzne fakty czasu zastanowi się choć trochę przed jego użyciem. A najpewniej nie użyje go wcale. Tym lepiej. Ryszard Lassota usiłuje w każdym razie w perspektywie doświadczeń czasu opisać pokolenie dzisiejszych młodych ludzi. Interesują go nawet bardziej okoliczności czasu niż wewnętrzno-moralna sytuacja ludzi tego pokolenia. Tym tłumaczę fakt, że jego utwory są raczej małymi powieściami niż opowiadaniami. Pomysł na opowiadanie wypełnia w najlepszym razie dziesiątą część tego, co jest w każdym z jego trzech utworów zawarte. Reszta to czysto opisowa materia okoliczności życia młodzieży studenckiej w dzisiejszej Polsce (*Pierwszy dzień szkoły*, 1954), dzieci w czasie okupacji (*Troje dzieci na łące*, 1955), dzieci w czasie września 1939 roku i później (*Podróżny*, 1956). Chciałbym lojalnie potraktować proporcję wybranych przez autora elementów. Innymi słowy chciałbym się przyjrzeć na początek eksponowanej przez autora materii zdarzeń historycznych.

Trzeba od razu stwierdzić, że jest to materia fałszywa. Byłbym chyba ostatnim z tych, którzy by się podpisali pod pretensjami Artura Sandauera w stosunku do Schwartz-Barta. U Schwartz-Barta zupełnie o co innego chodzi. Oko-

liczności fałszywe czy prawdziwe nie odgrywają u niego istotnej roli. U niego ważne są okoliczności w wymiarze metafizycznym. Co innego, gdy na opisie okoliczności czasu i miejsca wszystko się kończy. A tak jest właśnie w tomie powieści Lassoty. I tu na nieszczęście wszystkie okoliczności czasu i miejsca są po prostu nieprawdziwe.

O powieści *Pierwszy dzień szkoły* nie warto nawet pisać. Tu wszystko jest naiwnie wymyślone: owa czterdziestoletnia pani docent i wszystkie jej studenckie „dzieci". Jan Kott słynie w Polsce z profesorskich ekstrawagancji, ale gdzie mu tam do tego, co wyczynia tu specjalistka od średniowiecznego dramatu francuskiego na popijawie z księżycowymi studentami, wygłaszając ponadto głupiutkie morały, że aż w zębach trzeszczy. Co zdanie Lassoty, człowiek się zżyma z irytacji. To po prostu bzdurna opowieść.

Nielepiej wygląda sprawa w dwóch pozostałych utworach. W utworze *Troje dzieci na łące* opisuje Lassota sytuację w miasteczku, z którego uciekają Niemcy przed ofensywą radziecką. Wszyscy doskonale pamiętamy czysto batalistyczne okoliczności ofensywy 1944 roku. Podkreślam, że chodzi mi wyłącznie o samą technikę prowadzenia wojny. Każdy, kto pamięta wrzesień 1939 roku i lato 1944, nie pomyli przeróżnych sytuacyjnych szczegółów, nie będzie wymyślał zupełnie nieprawdopodobnych okoliczności. Lassota może tego wszystkiego nie pamiętać, ale nikt go przecież nie zmuszał do opisywania tego, czego nie pamięta. W powieści *Podróżny* sprawa wygląda tak samo. Tu wszystko się autorowi pokręciło. U Lassoty już wczesną wiosną 1940 roku likwiduje się warszawskie getto, którego jeszcze wtedy w ogóle nie było. Nie chcę wspominać o dziesiątku innych wymyślonych faktów i sytuacji. Opisowy realizm wymaga jednego ponad wszelką wątpliwość — wymaga zwykłej znajomości rzeczy. Bez tego nie ma co porywać się na opis września 1939, którego już nie dni, ale godziny każdy z nas może bez trudu odtwarzać z pamięci. Jeśli o mnie na przykład chodzi, mogę w pamięci odtwarzać dokładnie chwilę po chwili z owych straszliwych dni i nocy.

Nie pisałbym o tym wszystkim, gdyby nie lekkomyślność autora. Ze względów estetycznych bowiem nie przypisywałbym większej wagi do samego opisu faktów. Na mój gust fakty i sytuacje mogłyby tu być całkiem wymyślone. Wtedy jednak co innego musiałoby być ambicją autora. W powieściach *Troje dzieci na łące* i *Podróżny* dostrzegam zresztą ślady innych ambicji. Te ambicje nazwałem już pomysłami do opowiadań. Mam na myśli dostrzegalną w tych dwóch utworach projekcję doświadczenia moralnego dzięcięcych bohaterów. W powieści *Troje dzieci na łące*, bez wątpienia najlepszej w tomie, dotyczy to dziecięcego mitu soldateski. W *Podróżnym* natomiast chodziłoby o motyw kazirodczej miłości brata do siostry. Nie wykluczam, że okoliczności historyczne mogłyby mieć dla obydwu tych motywów pewne istotne znaczenie. Mit soldateski w szczególnie pikantny sposób mógł się objawić u dziecka, doświadczającego okupacji. Zastępczą miłość Piotra do Małgosi dałoby się także interesująco powiązać z wojennym rozbiciem rodziny. Sprawa oczywista jednak, że w obydwu wypadkach wszystkie elementy opisu musiałyby być służebne wobec tych pomysłów. Zalążkowe opowiadania Lassoty musiałyby jednak dopiero zostać napisane. W istniejącym stanie rzeczy te pomysły zostały wykorzystane jako pointy, jako ozdobniki wykończeniowe przy fałszywych historycznie pomnikach.

Inna zupełnie sprawa, że do tych interesujących pomysłów zabrał się autor wulgarnie i po grubiańsku. W utworze *Troje dzieci na łące* mały chłopiec uwiedziony partyzanckim mitem soldateski zabija bez zmrużenia oka dorosłego Polaka dlatego, że nie podporządkował się dziecięcym rozkazom. W *Podróżnym* mały Piotr morduje z zazdrości lekarza, na którego starsza od chłopca siostra ośmieliła się zwrócić uwagę pod wpływem budzących się uczuć dziewczęcych. Jest w tych faktach jakaś obrzydliwość nie do przezwyciężenia. Od dawna nic równie obrzydliwego nie wyczytałem w literaturze, a nie należę do tych, którzy potrafią się gorszyć czymkolwiek. Po prostu pewnych doświadczeń ludzkich myśli i uczuć nie przenosi się w sferę dokonań. Gdyby było inaczej, świat od dawna przestałby istnieć. Pomyślmy, co by się stało, gdyby każdy impuls

ludzkiej myśli czy uczucia mógł być natychmiast, bez trudności i oporów realizowany. Straszność nad strasznościami! Nie przypuszczałem, że potrafię jeszcze się gorszyć, a zgorszyłem się tak, jak nigdy. Nie treścią moralną — wulgarnością i prostactwem „widzenia" człowieka.

Henryk Bereza

O DWÓCH „AWANSACH"

J a n K o p r o w s k i: *Strumień życia.* Opowiadania. Łódź 1960. Wydawnictwo Łódzkie; str. 149, 3 nl.

Trzy nowele składają się na ten tom: *Strumień życia, W fabryce i gdzie indziej, Powrót w rodzinne strony.* Tematycznie stanowią one jakby trzy rozdziały ujętego w formę narracji p a m i ę t n i k a z lat młodości, od wczesnego dzieciństwa aż po wybuch drugiej wojny światowej. Opowiadanie, przerwane pod koniec jednej z opowieści, zostaje nieomal dokładnie podjęte w następnej.

Dość dobrze — jak mi się wydaje — tłumaczy intencje autora tytuł pierwszej (i największej) z tych opowieści, który zarazem stanowi nazwę całości: *Strumień życia.* Jest w tym pięknym określeniu obraz sugestywny; jest w nim także coś z naukowego określenia socjologicznego. *Strumień życia* — to wyraz przekonania, że egzystencja ludzka istotnie płynie jak „strumień", że ma w sobie coś równocześnie zmiennego i stałego, statycznego i nieruchomego, nieuchwytnego i jednak uregulowanego. Myśl jest dawna, pochodzi jeszcze z czasów helleńskich; ma jednak zawsze w sobie coś frapującego, świeżego. Koleje życia są określone wielu czynnikami stałymi, ale to, co je wypełnia, żywy strumień substancji przepływającej — jest wciąż inne. Przy tym pojęcie „strumienia" obejmuje narastanie pewnego zjawiska (czy zespołu zjawisk) przez wchłanianie bocznych „dopływów". W tym właśnie sensie nomeklatura książki Koprowskiego kojarzy mi się po trosze z terminologią socjologii nowoczesnej. „Strumień życia", ten zwrot nie brzmi bynajmniej identycznie z pojęciami „doli ludzkiej" czy ludzkiego „losu".

Autor jakby umyślnie stara się ukazać życie swego bohatera (będącego zarazem narratorem) w sposób możliwie „typowy", a nawet „szary". Właściwie nic się nie wydarza w życiu tego bohatera; nic, co by miało charakter psychologicznego czy moralnego powikłania. Jeśli w książce zajdą wydarzenia o posmaku bardziej niezwykłym — dotyczą one raczej otoczenia. Silne wrażenie sprawia na przykład epizod niezwykłej i tragicznej śmierci jednego z sąsiadów, który po spaleniu chaty wybrał się z 10-letnim synkiem do młynarza, by sobie zemleć ostatni worek mąki. W drodze powrotnej obaj giną, porażeni prądem, wskutek dotknięcia, w ciemnościach nocy, przewróconej burzą linii wysokiego napięcia. Wszystko w opisie tego wydarzenia ma charakter spokojnej, referującej narracji. A jednak — wszystko brzmi tu niezwykle na tle umyślnie „ściszonej" i jakby przygaszonej tonacji, którą autor nadaje całości.

Odnoszę wrażenie, iż Koprowski — jako liryk — umyśnie nałożył sobie rygorystyczną dyscyplinę nowelistyczną, przyjmując jakąś „wstydliwość" nie uczuć (jak niegdyś czynili poeci krakowskiej *Zwrotnicy),* ale ukazywania faktów, z których mogą się rodzić myśli, uczucia, błyski wyobraźni. Tylko chwilami, króciutkie — i zaraz tłumione — zarodki obrazów, cienie barw, smugi zanikających zapachów, zdają się przypominać, że *Strumień życia* pisał autor sześciu dotychczas wydanych zbiorów wierszy (pierwszy z nich w roku 1936, ostatni, *W tym kraju,* w 1958). Zdarzają się jednak w tej prozie porównania zaskakująco celne: np. urzędnik, przyjmujący w fabryce podanie o pracę „wyjął arkusz papieru, rozwi-

nął go i jął czytać powoli, jakby gryzł skórkę chleba" (str. 89).

Najbardziej interesującą sprawą w tej książce wydaje mi się problem dwóch zazębiających się o siebie „awansów" społecznych, dwóch wielkich zjawisk: przenoszenia się niektórych elementów ludności wiejskiej do miast oraz tworzenia nowej inteligencji. Ojciec narratora, biedny fornal z Kieleckiego, przenosi się do miasta, do fabryki, w której zostaje robotnikiem. Ale węzły łączące tę rodzinę z własną wioską nie zostają zerwane, gdyż pozostają na dawnym miejscu dziadkowie narratora i cała rodzina dalsza. W czasie kryzysu nowoprzybyli ze wsi robotnicy pierwsi padają ofiarą bezrobocia. Ale, z drugiej strony, mają oni pewną „rezerwę" gospodarczą w dawnej swej „bazie" rodzinno-zarobkowej. Ojciec narratora wraca po pewnym czasie w swe strony, pracuje u chłopów w czasie żniw itd. Wcześniej jeszcze sam narrator jako dziecko zostaje oddany czasowo na wychowanie do dziadków. Ten, jakby „spiralny" (i nie wykluczający „odwrotów") ruch ze wsi do miasta, wywołuje pewne ciekawe zjawiska obyczajowe, które wrażliwie uchwyciła narracja Koprowskiego. Na przykład w szkole miejskiej dzieci miejscowe z pewnym odcieniem wyższości patrzą na „przybyszów" ze wsi; grono nauczycielskie różnicuje się pod tym względem, przy czym zróżnicowanie to odzwierciedla różnice postaw pedagogicznych i poglądów społecznych. Staje się to znów mocną podnietą ambicji u wrażliwego chłopca, wywołuje dramatyczną rywalizację z kolegą, gdy chodzi o biegłość w czytaniu.

W ten sposób przemiany obyczajów, związane z procesem przejścia ze środowiska wiejskiego do miejskiego, splatają się i ze sprawą drugiego „awansu", o równie doniosłym znaczeniu: awansu zawodowo-intelektualnego. Koprowski stara się ukazać początki nowych zainteresowań, od spontanicznych zabaw w teatr u dzieci, które takich widowisk nigdy nie widziały i znają je tylko ze słyszenia, aż do intensywnego samouctwa przez pożyczanie książek w wypożyczalniach, na których czele stoją czasem ludzie o ideologii radykalnej i pozytywistycznej, tak charakterystycznej dla lat 1864—1939 w naszym kraju; ludzie pełni wiary w naukę i postęp świata, wolnomyśliciele, społecznicy. Portret jednego z nich, bibliotekarza fabrycznego w Pruszkowie, Lissa, daje Koprowski w opowiadaniu drugim; obok niego pozostaje w pamięci bliski mu psychologicznie i ideowo stary robotnik, wytapiacz i były zecer w drukarni *Myśli Niepodległej* Andrzeja Niemojewskiego, Antoni Kiepal.

Ciekawym oświetleniem problemów, poruszonych w książce, jest epizod, o którym Koprowski opowiada pod koniec swej książki. Zwiedzając Góry Świętokrzyskie napotkał bosego i nędznie ubranego człowieka, zdążającego ze wsi do miasta, by tam znaleźć jakieś zajęcie. „Ano idę tam — opowiada — bo mi się na wsi sprzykrzyło... Już mi się, panie, sprzykrzyło to robienie u chłopów... W Kielcach najmę się do jakiejś partaniny... Wszystko mi jedno, byle w mieście pobyć i na innych ludzi popatrzeć... Mogę wodę nosić, zamiatać ulice, cegły na budowie podawać. Kielce — miasto duże, to przecież dla mnie jednego miejsca nie braknie." Ale dla tego biedaka, który zresztą nigdy jeszcze nie był w Kielcach (i słyszał tylko o nich od swego rodzica), miasto wojewódzkie ma być tylko etapem przejściowym. „Jak się w Kielcach opatrzę i grosz jaki zarobię, to i do Warszawy pociągnę" — snuje swe fantastyczne nadzieje.

Koprowski umyślnie pozostawia w swej narracji pewne punkty w tajemnicy, przerywając opowieść w taki sposób, że zawiesza w powietrzu pewne znaki zapytania. Nie wiemy, jaki będzie dalszy los narzeczeństwa narratora i Aliny Kiepalówny. Nie wiemy, jak wpłynie na ich życie wybuch II wojny światowej. Nie wiemy, jak narrator przeobrazi się z pracownika rozdzielni narzędzi fabryki pruszkowskiej w intelektualistę. Jak rozwinie się jego ambicja, żądza wiedzy, światopogląd? Te znaki zapytania stanowią urok książki, stanowią jej cechę charakterystyczną. Ale wydaje mi się, że forma prozy, jaką Koprowski obrał, harmonizowałaby lepiej z rodzajem fikcyjnego, dosłownie jednak pojętego, p a m i ę t n i k a. Paradoksalnym zbiegiem okoliczności właśnie narracja w formie pamiętnika uwolniłaby zapewne wyobraźnię pisarza od owych zbyt już

ascetycznie pojętych więzów dyskrecji obrazowej i pozwoliłaby rozwinąć się jej „strumieniowi" w szerokim znaczeniu biograficznemu, nie rezygnującemu z żadnego użyźniającego i ożywczego dopływu.

Wojciech Natanson

PAMIĘTNIK WYOBCOWANIA

Marian Pankowski: *Matuga idzie. Przygody.* Bruksela 1959; str. 227.

Przy pierwszym z nią kontakcie ta książka drażni. Drażni wyłącznie. A drażni każdą swoją warstwą: językową, obyczajową, ideową, artystyczną. Już od pierwszych słów, od tej dedykacji „Maniusiowi Pankowskiemu, autorowi lirycznych wierszy poświęcam", Marian Pankowski, autor *Matuga idzie,* przybiera nieznośny grymas ultrasa, który przez przeszło dwieście stron staje na głowie, żeby zadziwiać swoją... Właśnie, swoją *czą?* — że się za jego poduszczeniem wyrażę pieszczotliwą formą (w narzędniku) zaimka *co.* A więc swoją absolutną, nieposzlakowaną, dumną, ba, pyszną innością. *Patrzcie no,* każda stronica tej książki brzmi jak manifest i credo, jak proklamacja i program egotyzmu jednocześnie. Ta na przykład:

„A ja jestem Mowa. Jestem węgorz uciekający z oschłego Nieba Praw rządzonych Prawami. Jestem uciekinier od Panprawidłowości. Jestem ciemnozielony burdel, w który spadają, płonąc, dziewczynki ubrane do pierwszej komunii. Ach, siarki, siarki! Niechaj młodzież szkolna pali siarkę przed ołtarzem swego Patrona. Ach, smoły! Smoły woniejącej jak zdrowie. Niech młodzi umyją nią ściany, na których wiszą świętości.

Z siarki lubej, której już we mnie żaden papież nie ugasi, ze smoły, którą bryzgają moje sosnowe rzeczowniki, wiążę mowę. Nie. MOWE! I wzniósłszy ją wysoko, źródłem ją ryję w tę ziemię, bosą a wódą zalaną, a przedmurzem obwiedzioną święcie. Od tego źródła ruszą potoki i żreć będą ziemię. O, erozjo! Erozjo, rodzona w samotności!

A ci, którym ta mowa za ostra, za graniasta i nazbyt plebejska: niechaj wąchają wianecki ruciane, a tę dzięcielinę, co panieńskim rumieńcem pała i napałać się nie może.

Won, pod strzechę! Na wieczne spanie w betach letniuchy uhaczkowanej ze słów grzecznych a popstrzonych równo gówienkami much soplicowskich.

A nam przygoda! Nam uczta na słońcu osadzonym na płask Na Synaju. Nam pańskoplebejski chód w stronę brzucha macierzystej Nocy. Nam wieczna w polszczyźnie rozróba."

Ho! Ho! mamy prawo takie dictum powitać każdym wykrzyknikiem. Na jaki to wysoki słup wspina się Matuga, jeśli chce mieć tak wiele pod sobą.

Marian Pankowski jest nie tylko prowokacyjny, jak jest prowokacyjny każdy pisarz, który ma coś nowego do powiedzenia, ale — i tego przy pierwszym kontakcie z jego książką niesposób mu darować — chce być prowokacją samą, chce być prowokacyjny bez względu na to, co powie. Od pierwszego słowa przyznaje sobie prawo do wyjątkowości. A kto komu coś takiego daruje? Książkę jego czyta się więc z niesłabnącą ani na chwilę czujnością, ażeby go przyłapać to na epigoństwie, to na nieudolności, to na prowincjonalności, i ściągnąć go z tego słupa. Leź jak wszyscy, nie bluffuj, powiedz najpierw, co masz do powiedzenia, zwyczajnie, jak człowiek, to znaczy jak zwyczajny literat, a dopiero my przyznamy ci (albo ci nie przyznamy, jakby powiedział Gombrowicz) ten tytuł, o który ci chodzi.

Czytając każdą książkę jesteśmy stroną, tą stroną, którą się zjednuje, przekonuje, podbija. Argumentacja psychologiczna, socjologiczna czy me-

tafizyczna ma nas przeciągnąć na stronę autora. Nie jesteśmy próżnią. Ona trafia na mniejszą lub większą w nas przeciwwagę. Aby nas pokonać, autor musi na szalę położyć więcej niż można mu przeciwstawić. Dopiero wtedy szala czytelnicza pójdzie do góry. Ale jedno jest zawsze przez obie strony przestrzegane: waga nie jest oszukana, odważniki nie są sfałszowane. Otóż Pankowski — tu jest sens prowokacji — nie przestrzega tej umowy. Posługuje się własnym systemem miar i z własną wagą swoiście starowaną przychodzi. To, co on na szalę kładzie, ma być nie do przeważenia. On, jak to się mówi, nie mieści się w żadnych kanonach, regułach, normach, jest ponadto. Przygody „Władziu Matugi" służą ekspozycji tego niemieszczenia się.

Nieuprzedzony więc czytelnik książki Pankowskiego ma tylko jedną formę odbioru jej: protest. Nie godząc się na dyskwalifikację siebie, na unicestwienie z góry swoich racji, dyskwalifikuje autora, neguje jego prawa. Gdzie ta inność? — zapytuje. To wszystko już było, i to było od A do Z. Znamy tę postawę, tę minę, tę pozę. Taką mowę też słyszeliśmy. Władziu Matuga? To po prostu kolega Miętusa ze szkoły *Ferdydurke*, karykatura narratora *Trans-Atlantyku*, co za wszelką cenę nie chce się dać upupić i dlatego upupiony jest tym bardziej, od razu i nieodwołalnie. I to powtórka w tej samej klasie, co za wstyd! Żaden bohater Gombrowicza nie popełniłby takiego głupstwa, jak autocelebracja, z najgorszej opresji uratuje się inteligencją, mrugnięciem oka, a Matuga? — Prostak biorący na serio własną pozę, jego mruganie jest nerwowym tikiem, nad którym nie panuje, któremu ulega. Gombrowicz stwarzał miny, gęby, pupy jako antysymbole, znaki wyobcowania, nieprzystosowania, niedojrzałości, niemożności, które miały sens, bo oczyszczały, demitologizowały, umożliwiały powrót do punktu zerowego, skąd można było wszystko zaczynać od nowa. Narrator *Trans-Atlantyku* odrestaurowuje sobie gmach ojczyzny z całą aparaturą dostojeństwa, frazeologii, ze wszystkimi szykanami, z salonami i Wschodami, aby tam wejść po raz ostatni i ostatecznie, raz na zawsze go opuścić. Cóż z tego, że to wszystko daremne, cóż z tego, że z ojczyzny wydostać się niesposób, ale intencja była taka, a intencja się liczy. A Matuga? Włazi w to wszystko jak w ciasto, zapada się po pachy, miny zrastają się z rysami, gęba jest zwykłą gębą, a pupa zwyczajną dupą. Ojczyzna, naród? — Czyrak wyhodowany, garb pielęgnowany, chuchany, czczony w najlepsze. Te wszystkie wyzwiska i prześmiechy mają sens swoistej liturgii. Ojczyzna Matugi, owa daleka Kartoflania, to mit do wzdychania i tęsknienia w czarną godzinę w świecie „tutejszych". *Matuga idzie* to *Wierzby nad Sekwaną* napisane przez ucznia Gombrowicza. Czy może być coś jaskrawiej niejednolitego, niemożliwego w sumie? Warstwa językowa książki odbija tę niejednolitość. Mowa wzniosła i śmieszna jednocześnie. A może po prostu śmieszna wzniosłością? Czytając zataczamy się ze śmiechu nad tą krzyżówką Gombrowicza z Młodą Polską i odkładamy *Matugę* z uczuciem zwycięstwa. Prowokacja się nie udała.

Tak wyglądała pokrótce moja pierwsza lektura prozy Pankowskiego przed dwoma laty. Czytałem ją wówczas w maszynopisie. Przed kilku miesiącami otrzymałem ją w wydaniu książkowym (ukazała się w Brukseli w nakładzie — autora — pięciuset egzemplarzy). Zwlekałem z ponownym odczytaniem. Aż właśnie otworzyłem ją na chybił trafił: odsłonięcie pomnika ze smalcu na corocznym jarmarku w Saindoux-les-Ventres:

„W pośrodku, na samym środeńku wznosiło się coś opętanego szmatami i szarym płótnem. Oczami zawieszonymi na długich sznurkach wodził Władziu po dnie Rynku i nawet próbował nimi stuknąć badawczo w owe szmaty i opończe.

Tymczasem wszystkie limuzyny wpłynęły na plac. W ciszy oczekiwania na dłoń, co odsłoni zasłonięte, w ciszy tej majestatycznie zapachniało bukietem tłuszczów zwierzęcych. Wczesny wieczór jesienny nasycał się nimi statecznie. Wpierw niskie powietrza, te do pasa. Potem i te wyższe, co do ust dostęp mają i do nozdrzy, a na koniec i te, z których obłoki paszę mają, a młodzież ideały (...)

Naraz wyszedł jeden, musi ich przywódca. Rękę oparł o te płachty w górę poopinane i tak zagadał:

— SUPERWŁADZO, WŁADZO, Obywatele i obywatelki! Dla Grodu naszego, Saindoux-les Ventres, zaszczyt to przeogromny móc rokrocznie szczycić się dziełami swych obywateli. Dziełami, które ilustrują to, co wieczne, a pomimo to tak bardzo dzisiejsze i tutejsze. Szata nie zdobi człowieka. Zgoda. Ręka rękę myje. Zgoda. Ale jak świat światem świecki świadek świdrujący świnie śrubą, a zaś kto? O zaś kti? A ka ki? A kot kot kot ko--daaak! O ho! ho! ho!... A czum! A czym! A tym! I w dym! I odtentegować!

Ostatniemu okrzykowi towarzyszył gest. Zasłony spadły i stał się widok. A w tym widoku — stanął pomnik."

Warstwa językowa, która przy pierwszej lekturze odepchnęła mnie wysileniem i wzniosłością, ukazała mi nowe strony. Jakbym dostał klucz do ręki, klucz do *rozróby w polszczyźnie*. Bo ta rozróba to przede wszystkim renowacja, pucowanie do pierwszego blasku potocznych słów, powiedzeń, idiomów. Poza prowokacji przy pierwszej lekturze przesłoniła charakter językowej metody Pankowskiego, rzuciła cień na urodę jego słownictwa. Wydało się manieryczne dlatego, że chciało być widoczne, że błyszczało. Oczywiście słownictwo Pankowskiego jest jaskrawe i przesadne, brutalne i krzykliwe. Słowa pstrokate, papuzie, to znów nadęte, wypinające się swoim *co to ja*, panoszą się wchodząc w najbardziej intymne przeżycia, rozpychają się wśród tego, co przywykliśmy okrywać woalem milczenia:

„... dźgnął mściwie i dźgał mściwie, aż sok szedł z niezapominajek, wiedziała, jak odpowiadać, aż klombiki stokróteczek wzbijały się zaryte i rozryte od dołu, aż majowy ołtarzyk łamał się i leciał na łeb i na pysk tym gipsem złoconym i tymi liliami..."

Ta nonszalancja Pankowskiego jest jednocześnie antysymboliczna i antynaturalistyczna. Zdziera woale, zasłony, te szaty liturgiczne wyrażenia nie po to przecież, by się babrać w rozbitej na pianę plazmie. Słowa nie lepią się, nie rozpływają w sentymentalną maź, nie schodzą poniżej swego przeznaczenia. Są — i tutaj zarzut stapia się z pochwałą — ascetyczne w jednostronności. Są z powrotem jak w zaraniu mowy jednoznaczne. Wytarte z aluzyjności, niuansu, przepychu wieloznaczenia, błyszczą nowonarodzeniem. Pankowski porozprostowywał parabole, posklepywał metafory. Słowa jego mają rażącą przy pierwszej lekturze pompatyczność naiwności. Pierwszym odruchem bierze się je za coś innego niż są, podejrzewa się je o ukryte sensy i intencje, a one nic prócz dosłowności nie znaczą.

W tendencji do ujednoznacznienia słowa (bo tym jest wyjaskrawienie), do odarcia go z nadmiaru wieloznaczności, a więc wydarcia z piekła werbalizmu, Pankowski nie jest odosobniony. Właśnie to, co przy pierwszym kontakcie wydaje się prowincjonalnością, ma bardzo szerokie i wysokie koligacje artystyczne i filozoficzne. Najistotniejszą cechą dzisiejszego dnia literatury jest właśnie nieufność do słowa. Prysł mit o jego potędze. Wiara w jego moc wyzwalającą, która panowała w minionym półwieczu, przeżyła się. A wtedy, pamiętamy, przypisywało się słowu właściwości niemal nadprzyrodzone. Tylko dopuścić je, wierzono, do głosu, a ono już samo wyniesie na jaw to wszystko, co jest do wyniesienia z człowieka. Byle mu nie przeszkadzać, byle go nie cenzurować. Technika literatury tego okresu polegała więc na podnoszeniu szlabanów i otwieraniu śluz. Monolog wewnętrzny niósł strumień świadomości Joyce'a, automatyczne pisanie wyzwalało szczerość nadrealistów. To były właśnie dogmaty tej wiary. Aż przyszła reakcja. Słowo jest dzisiaj szalbierstwem albo drętwą mową, albo tym i tamtym zarazem. Nie odsłania, ale mistyfikuje. Dotrzeć do prawdy to dokopać się tam, gdzie słowo nie sięga. Dziś technika literacka musi polegać właśnie na cenzurze i kontroli. Czymże jest współcześnie poezja Ponge'a i Mirona Białoszewskiego, jeśli nie tym cenzurowaniem słowa, rozbijaniem narosłych na nim skorup, zrywaniem blasków i aureol? Nathalie Sarraute w swoich powieściach i teoretycznych szkicach — pisałem o tym szerzej w *Piekłach i Orfeuszach* — szuka takiej techniki literackiej, która by, tak jak monolog wewnętrzny w epoce wiary w słowo, dała maksimum gwarancji przed nadużyciem.

Otóż Pankowski znajduje się w tym

nurcie. W tym nurcie cenzurującym słowo. Powiedziałbym nawet, że zajmuje skrajną, ekstremistyczną postawę. On idzie tak daleko, że chce słowo zdeprecjonować, ośmieszyć je. Wprowadza zdrobnienia (głasiu, głasiu) albo stwardnienia (warguły), aby je odbarwić sentymentalnie. Naigrawa się ze znaczenia, ale nie tylko, bawi się w najlepsze strukturą leksykalną, rozbija ją, w każdym niemal słowie szarga świętości gramatyki. Czymże jeśli nie drwiną ze słowa jako takiego jest ten dowcip rytmiki, który w kozi róg zapędza sensy dla zabawy w nonsensy?

I ta metoda jest przekonywająca.

Akceptacja metody językowej Pankowskiego ma swoje ogromne konsekwencje. Cała książka zaczyna grać własnym rytmem i mieć własne, prowokujące oczywiście dalej do sprzeciwu, ale już nie tylko prowokacyjne życie. Własna — dostrzeżona — metoda językowa odrywa ją od powiązań z *Ferdydurke* i *Trans-Atlantykiem*. Uczeń Gombrowicza? Jeśli uczeń, to bardzo niezależny. Dla własnej formy Pankowskiego szukamy własnej — Pankowskiego — treści. *Matuga* tak jak prowokował, tak zaczyna zaciekawiać swoją warstwą obyczajową, ideową i artystyczną. Możemy już postawić pytanie: dokąd to *Matuga idzie?*

Autor nie nazwał swojej prozy powieścią. Podtytuł brzmi: *Przygody*. Byłoby więc nielojalnością szukać przysłowiowej dziury w tym, co nie jest strukturalną całością. To są luźne, połączone przypadkowo sceny (nowele?) mające ukazać drogę bohatera Władziu Matugi od... do... Właśnie, odkąd-dokąd? Od kraju dzieciństwa — Kartoflanii, do kraju tęsknoty — Kartoflanii. Kartoflania to ojczyzna biedy i głodu, ale także pierwszych wzruszeń, pierwszego przeżycia artystycznego, pierwszej miłości. Do Kartoflanii wraca się każdą myślą z tego wspaniałego świata „tutejszych", z tej Europy wszystkich pożal się Boże możliwości. Każdą myślą, dobrą i złą, ale przede wszystkim złą, sarkazmem i ironią, tak, ale także niemożliwą do zdławienia potrzebą tkwienia gdzieś korzeniami, posiadania jakiegoś gruntu pod nogą. Bo Władziu Matuga to emigrant, dipis nie dipis, zdemobilizowany żołnierz wycierający się po wszystkich możliwych kątach ze swoją kanciastością, nieprzystosowaniem i rogatą dla fasonu duszą. I tam, wśród tych „tutejszych" daleko od Kartoflanii, Władziu Matuga dojrzewa. Na wszystkich polach. Oj to dojrzewanie! Sam jeden w świecie „tutejszych", którzy są dlań przede wszystkim przedmiotem lekceważenia. Tym lekceważeniem Matuga odbija sobie ich nieprzystępność, osiadłość, luksus przynależności i wyższość cywilizacyjną. Bo czymże dla niego są te mieszczuchy z własnymi domami autobusami, ulicami i świętami narodowymi? On jest ponad to. On i jemu podobni, te fircyki od nabierania gości, te kurewki puszczające się za byle łach, z miną wyższości patrzą na świat „tutejszych", ten świat zimny obcy jak pieniądz, ten świat bez perspektyw. Za to oni? Za to ich perspektywy? Oni mają Kartoflanię...

Tu się zaczyna i kończy błędne koło. — Odejść, wyzwolić się, pozbyć się tej jak zmora wiszącej nad pamięcią psychiką, nad całym życiem — ojczyzny. Zgubić się w tym morzu „tutejszych!" Nie mieć nareszcie nic wspólnego z Kartoflanią — marzenie, pragnienie, dążenie Władziu Matugi. A wszystkie daremne. Daleka, zamglona, nierealna ojczyzna jest bardziej rzeczywista od tego świata „tutejszych". To ona, Kartoflania, wznosi ten mur między nim a „tutejszymi", ona go trzyma przy sobie. Co robić, co robić? Oto problem Matugi. Zaklęte koło, z którego nie ma wyjścia. Kiedy Gombrowicz* chce być tylko Gombrowiczem, a nie jakimś tam Polakiem, kiedy zmaga się z tą całą polskością, z ojczyzną, narodem, to w gruncie rzeczy stawia problem galluxowy. Jemu polskość ciąży, ale ciąży jak bogactwo, kula złota ciężka do dźwigania. Walka z polskością jest częścią jego programu artystycznego, przedmiotem jego sztuki. Dopiero ona daje mu to poczucie, że jest obywatelem świata. W tej walce zużywa swoje najlepsze siły i to z jakąż świetnością! Otóż bohater Pankowskiego nie walczy z przeżarciem. Od wyników walki z Kartoflanią zależy jego miejsce na ziemi. Ta walka to kwestia jego istnienia. Władziu Matuga niezdolny jest nawet wzbudzić w sobie tak luksusowego pragnienia, aby być Władziu Matugą, on chce być po prostu *kimś*. Być kimś

* Mówiąc Gombrowicz mam oczywiście na myśli narratora *Trans-Atlantyku*.

w ogóle! Byle kimś! A czy mając na sobie piętno Kartoflanii można być kimś poza Kartoflanią?

O nie, *Matuga idzie* to nie jest książka gombrowiczowska. W tym sensie nie jest, że ma własny, autentyczny, nie podpatrzony u Gombrowicza konflikt. Zabawne, że to właśnie ja w niej to widzę: jest uwarunkowana socjologicznie. Jest to dla mnie najbardziej dramatyczna i najboleśniejsza książka o emigracji, jaka się dotychczas ukazała. Dramatyczniejsza i boleśniejsza — bo głębsza i szersza — od *Obozu wszystkich świętych*. Pankowski ukazuje bezwyjściowość w stopniu najwyższym. To ta bezwyjściowość właśnie daje Matudze nieznośną temperaturę prowokacji. On jest naprawdę inny. Jego inność nie jest wykoncypowana. Jest inny, bo jest obcy, absolutnie obcy w stosunku do wszystkiego. Tak samo w stosunku do Kartoflanii, jak w stosunku do świata „tutejszych". Na każdej stronicy *Matugi* rozlega się niesformułowane pytanie: co robić, co robić? Odpowiedź jest zawsze ta sama: niszczyć, niszczyć wszystko aż do samounicestwienia. Szargać, drażnić, drwić, może koło zaklęte pęknie, świat „tutejszych" się przewróci, albo...

Pankowski prowadzi Matugę przez życie jak przez piekło. Jakby mu szeptał ustawicznie do ucha: niszcz wszystko, czystość uczuć, wrażliwość, miłość, może z tym wszystkim i Kartoflanię diabli wezmą. Przygody Matugi to właśnie ekspozycja tego szastania się po własnym życiu i szargania każdej świętości. Pasja niszczycielska szuka sobie terenów najbardziej intymnych. Erotyka Pankowskiego to zagadnienie samo w sobie. Pankowski każe Matudze pękać ze śmiechu z najintymniejszego wzruszenia, aby poprzez nie dosięgnąć Kartoflanię także, Kartoflanię przede wszystkim.

A przecież wszystko daremnie. Uczucia się chwieją, wiara w siebie maleje, a Kartoflania jak mit trwa niewzruszenie. Święta Kartoflania w świecie „tutejszych". Zaklęte koło, pośrodku którego tkwi Matuga. Rozerwać je! Ba!

Matuga, jak tytuł książki powiada, *idzie* przed siebie przez szeroki świat „tutejszych" z garbem Kartoflanii, którego nienawidzi i który — co robić? co robić? — pielęgnuje, kocha i czci. Bo przecież tylko ten garb Kartoflanii daje mu w świecie „tutejszych" świadomość, że jest byle kimś.

Prowokacja tej książki jest celna. Trafia. Ale w kogo? Dlaczego we mnie także? Dawno już żadna książka tak mnie nie podbiła.

Zbigniew Bieńkowski

CUDÓW NIE MA

Do Leopolda Zborowskiego zaprowadził mnie w Paryżu w roku 1925 — zdaje się Tuwim. Czy też ja zaprowadziłem Tuwima? Nie pamiętam, dość, żeśmy u niego przesiedzieli dobre parę godzin i poszliśmy potem razem na wspaniałą kolację. Zborowski słynął w Paryżu z tego, że stawiał wspaniałe kolacje ubogim artystom i „pożyczał" także żywą gotówkę. (Pożyczył! Wprawdzie nie tak dużo jak Tuwimowi, ale „pożyczył"! Byliśmy też razem w Wersalu na „wielkich wodach".)

Otóż na tej wizycie u Zborowskiego ujrzeliśmy jego wspaniałe zbiory. Jak wiadomo, handlował on obrazami i lansował malarzy. „Muszę panom coś pokazać" — powiadał i wyciągał zza pieca, dosłownie, cały rulon. W rulonie było kilkanaście nieoprawnych obrazów Modiglianiego i Utrilla — rzeczywiście zachwycających. Utrillo od razu mnie podbił — Modiglianiego z początku nie chwytałem.

Gdyśmy już wychodzili, wzrok mój padł na obraz wiszący nieco w cieniu. Zaintrygował mnie. Zborowski był o nim dobrego mniemania. „To taki tutejszy święty Franciszek — powiedział — nazywa się Tadeusz Makowski..."

Takie było moje pierwsze spotkanie z wielkim artystą.

Józef Czapski porównując „sławę a chwałę" polskich malarzy w Paryżu, tak powiada o Makowskim:

„Jakże inny był Makowski (niż Kisling) — smutny samotnik. Miał za życia paru przyjaciół entuzjastów, paru kolekcjonerów (parę jego obrazów złożył w darze Muzeum w Pradze pewien kolekcjoner francuski, który się w czasie wojny ukrywał w Czechach — niestety, podczas mojej ostatniej wizyty w Pradze odwiedzając tamtejsze muzeum sztuki współczesnej nie zauważyłem owych obrazów Makowskiego — szkoda. *J. I.*), ale na szerokie wody sławy, na paryską giełdę malarską nie wypłynął... Pewnie nie umiał bić się o swoje miejsce, nawet trudno mu było chyba z ludźmi obcować. Był pochłonięty swoim widzeniem świata, swoją poezją kameralną, tą *»petite sensation«*, której i dla której do śmierci szukał wyrazu".

Zdaje mi się, że jednak dopiero obecna wystawa zbiorowa tego malarza ostatecznie utrwali jego popularność i może zdobędzie mu nieco tej „sławy", którą pogardzał za życia.

Makowski jest chyba największym polskim malarzem pierwszej połowy dwudziestego wieku. A może jednym z pierwszych, bo przecie mamy wybór obfity. Nie zapomninajmy o Cybisie, o Waliszewskim, o wielu innych.

Makowski w swych głębokich związkach z Cézannem (jest tam u niego taka martwa natura z niebieskim dzbankiem godna stanąć obok niebieskiego wazonu Cézanne'a), w studiach innych francuskich malarzy jest malarzem nurtu europejskiego. Jest jednak nieodrodnym synem nie tylko swojego czasu. Jest nieodrodnym synem sztuki polskiej. Wszyscy fachowcy, którzy zwiedzili obecną wystawę warszawską Makowskiego mówią o tym zgodnym chórem. Był uczniem Stanisławskiego i Mehoffera — ale dla mnie, laika (być może sąd ten o zgrozę przyprawi prawdziwych plastyków), jest u Makowskie-

go coś, co go łączy z Gierymskim. Może to herezja? Ale jest jakiś prąd przebiegający od Michałowskiego do Gierymskiego, od Gierymskiego do Makowskiego: wielka tradycja malarstwa polskiego, nie byle jakiego malarstwa. Malarstwa, które zdobywało się na „swoje widzenie świata".

Niedawno w paryskim piśmie *France Observateur* znalazł się artykuł o malarstwie polskim noszący tytuł *Cud polski*. Autor artykułu zastanawia się, jakim sposobem współczesne malarstwo polskie znalazło się nagle w pierwszym rzędzie sztuki współczesnej i stało się rewelacją wystaw paryskich i nie tylko paryskich. Wyjaśnienia tego faktu autor szuka w wielu najrozmaitszych przyczynach natury psychologicznej i nawet politycznej. Przy czym uważa on malarstwo polskie dotychczasowe za dziedzinę „zacofaną" w stosunku do prądów Zachodu.

Taka właśnie wystawa, jak wystawa Makowskiego jest dowodem, że malarstwo polskie nie było nigdy zacofane, ale miało własne i bardzo wspaniałe drogi. I dopiero na zasadzie najlepszych tradycji, najlepszego przygotowania wybuchło to — na co zwrócili uwagę snobistyczni „znawcy" Zachodu: wybuchł „cud malarstwa polskiego".

Nie jest to zjawisko odosobnione. Dzieje się to we wszystkich dziedzinach sztuki. Na Zachodzie odkrywają polską literaturę i przecierają oczy. I to nawet literaturę polskiego Oświecenia. Niebywałe powodzenie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* we Francji, a zwłaszcza w Ameryce jest tego dowodem.

A kultura i sztuka polska nie urodziła się jak Minerwa z głowy Zeusa. Stworzyły ją całe pokolenia pisarzy, malarzy, muzyków. Niedawno pisałem o tym, jak cała polska muzyka współczesna wyrosła z poczynań „Młodej Polski w muzyce", Karola Szymanowskiego, Grzegorza Fitelberga, Zbigniewa Drzewieckiego...

Polska sztuka współczesna przychodzi nie jak „panna bez posagu" do swoich braci na Zachodzie. Nie tylko na Zachodzie. Ma ona pełne uprawnienie do miejsca, które jej wyznaczają jakby z niechęcią czy zdziwieniem. To, że d o t y c h c z a s jej nie zauważono, nie ma wielkiego znaczenia. Zasługuje ona na nie ze względu na swe zdobycze, ze względu na pracę — rezultat wysiłku wielu utalentowanych pokoleń.

To, co uchodzi u krytyków zaskoczonych odkryciem wspaniałych lądów polskiej kultury za „cud", jest po prostu kontynuacją tradycji, tradycyjnego zainteresowania dla spraw sztuki w naszym narodzie i stawiania spraw sztuki na równym poziomie ze sprawami społecznymi i politycznymi, powiązaniem nawet tych wszystkich humanistycznych spraw w jedną plecionkę bardzo osobliwej i starej p o l s k i e j k u l t u r y.

Drodzy przyjaciele z *France-Observateur* i z innych zadziwionych pism, wierzcie mi, c u d ó w n i e m a.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Od pewnego czasu zwraca uwagę prowadzona w *Życiu Literackim* stała rubryka pt. *Dlaczego kocham... Dlaczego szydzę?* Krytycy *Życia Literackiego* omawiają w niej pozycje polskiej klasyki, tej najbardziej znanej, tej, która stanowi elementarną lekturę szkolną, która jest żelaznym zapasem polskiej literatury. Omawiają *Placówkę, W pustyni i w puszczy, Ludzi bezdomnych, Wierną rzekę*. Powieści, do których się właściwie nie wraca, gdy się je raz przed maturą przeczyta i z ulgą odłoży. Powieści, o których ma się już raz ustaloną opinię, tę, którą wcisnął do głowy mniej lub bardziej inteligentny profesor, lub tę, która przyszła do głowy podczas pisania jakiegoś wypracowania. Tej opinii nie zmienia się już nigdy. Przeciętny czytelnik książek i prasy literackiej wzbogaca nieustannie swój zasób lektury, rozszerza granice gustu, przyjmuje wciąż nowe pojęcia literackie, bogaci

się literacko, ale wszystko to dzieje się poza owym żelaznym zapasem, który pozostał niezmieniony. A to odnosi się nie tylko do owego przeciętnego czytelnika. Krytyk, pisarz, jeśli jest z wykształcenia polonistą, sięgnął po tę literaturę raz jeszcze przed egzaminem literackim, chociaż przysięgnę, że większość polonistów polega także na swoich lekturach gimnazjalnych, a do egzaminu woli przeczytać opracowanie, monografię, krytykę. I tak — to, co najlepsze w literaturze własnej, pozostaje poza nawiasem bieżącej, rozwijającej się, żywej opinii literackiej, poza ruchem literackiej myśli. A że to rzeczywiście najlepsze, co mamy — wątpić nie potrzeba. To tak jak z gwiazdkami w starych Baedeckerach: jak gwiazdka, na pewno warto zobaczyć, jak jej nie ma — na pewno nie warto. Bo starzy profesorowie i starzy koneserzy mają zawsze rację. I to, co wybrano raz do szkolnej lektury, to, co umieszczono na czołowych miejscach w historiach literatur, trwa, nie zmienia się. Historia literatury przeżyła wiele rewizji, zmienia ją każde pokolenie, utwierdzając swoje ślady nowymi kanonizacjami i detronizacjami. Ale w gruncie rzeczy niewiele się zmienia: zdetronizowane wielkości wracają (tak wrócił niedawno Krasiński), odkrycia bledną z czasem. Istnieje jednak jakiś zdrowy rozsądek ponad pokoleniami, zdrowy sąd i zdrowy smak. I jakaś selekcja — automatyczna nieledwie. Z tym, że utwór, gdy wejdzie w skład „żelaznego zapasu", umiera naturalną śmiercią, na „szkolny uwiąd". Czytany z przymusu, nie wywołuje już reakcji osobistych. Czytany zbyt wcześnie, jest rozumiany źle lub wcale. Raz obrzydzony, nigdy nie powróci do rąk.

Proces zastygania w klasykę jest więc zarazem procesem eliminacji z kulturalnego krwiobiegu. Szkolny krwiobieg jest formalny, fikcyjny, często, zwłaszcza u osobników inteligentniejszych, wywołuje reakcje wręcz odwrotne. Krwiobieg rzeczywiście żywy, ważny dla kultury umysłowej społeczeństwa jest ten, który odbywa się równocześnie ze współczesnymi procesami, ten, który stanowi część składową tych procesów.

Jeśli którego z nas, zawodowców literackich, albo czytelnika, który na naszych zawodowych opiniach polega, zapytać, co jest w literaturze polskie wartościowego, można przysiąc, że wy mieni wszystko oprócz tego, co w nie jest naprawdę cenne: oprócz owe klasyki utwierdzonej doświadczenien kilku pokoleń nauczycieli, wychowaw ców, historyków literatury. Na tym właśnie polega „szkolny uwiąd" litera tury. Jest to skutek rozdziału kompe tencji krytyki literackiej i historii li teratury. Historycy literatury nie zaj mują się u nas literaturą współczesna krytycy stronią od historii literatury Dlatego krytyka współczesna jes dziennikarszczyzną i publicystyką, dla tego historia literatury jest nudziar stwem. Wina pism literackich i wyda wnictw. Pisma literackie są zbyt na stawione na współczesność, nie zdają sobie sprawy, jak bardzo kulturalny czytelnik życzy sobie, aby mu wcią pogłębiać i odświeżać jego szkolną cz uniwersytecką wiedzę. Wydawnictwa nie robią nic, aby dawnych pisarzy przybliżyć. Tyle się u nas mówi o tym że socjalistyczna kultura masowa mu si być oparta na tradycji, jeśli ma zachować styl (sformułowanie Stefana Żółkiewskiego), ale nic się w tym kierunku nie robi. Dla przeciętnego inteligenta „klasycy" będą się zawsze kojarzyli z wyświechtanym podręcznikiem, a podręczniki wydaje się u nas tak paskudnie, aby już zupełnie uczniom naukę obrzydzić. Przeciętny inteligent nigdy nie pozna tych pisarzy z ilustrowanych bogato popularnych monografii, portretów, nigdy nie zazna przyjemności poznawania historii literatury przy pomocy nowoczesnego aparatu popularyzatorskiego.

Inicjatywa *Życia Literackiego* jest przeto niezmiernie cenna. Nie pisze o tekstach, są różne. Także znakomite: jak np. artykuł Jana Błońskiego o *Wiernej rzece*. Błoński proponuje odczytanie tej powieści poprzez nowoczesne doświadczenie literackie, poprzez Faulknera przede wszystkim, i próba ta jest niezmiernie interesująca. Jaki jest nowy ten Żeromski, jaki świetny! W ten sposób można przejść całą literaturę polską i ręczę, że będzie to z pożytkiem dla tej literatury na obydwu jej krańcach: dawnym i dzisiejszym. Wyobrażam sobie nawet taką historię literatury polskiej napisaną przez współczesnych krytyków: będą mieli co robić fachowcy — byków będzie co niemiara, ale może byłoby to

wreszcie do czytania, czego nie można powiedzieć o pracach, które wychodzą spod piór naszych historyków. Zanotuję jeden wyjątek — piękny esej Wacława Kubackiego, a właściwie dwa eseje tego autora: *W krajobrazie Słowackiego*, ogłoszony w *Życiu Literackim* (nie wypominam autorowi, że obiecał go kiedyś *Twórczości*), oraz *Religia smutku* w *Przeglądzie Humanistycznym*.

Andrzej Kijowski

„MŁODY WIEDEŃ" I PIOTR ALTENBERG

Grupa „Młody Wiedeń" (Jung-Wien) narodziła się gdzieś około roku 1890 z protestu albo — skromniej powiedziawszy — z niechęci wobec przesączającego się z Niemiec do Austrii strumienia naturalizmu, którego najwybitniejszymi przedstawicielami byli wówczas tacy pisarze niemieccy, jak Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Hermann Conradi i Detlev Liliencron.

U spodu tej niechęci leżało również krystalizujące się w Wiedniu coraz bardziej poczucie odrębności kultury austriackiej, odmienny od niemieckiego wzorzec intelektualny. I kto wie, czy ta druga przyczyna nie była bodaj głębsza i istotniejsza.

Cała literacka i kulturalna Austria żyła wówczas spuścizną największego swego poety, Franciszka Grillparzera, pisarza, który zwrócił na siebie uwagę kraju i Europy. W r. 1890 powstało w Wiedniu towarzystwo naukowe do badania twórczości Grillparzera, a od r. 1875, tj. w trzy lata po jego śmierci, poczęto przyznawać nagrodę literacką jego imienia, ufundowaną przez jego „wieczną narzeczoną", Katarzynę Fröhlich. Laureatami tej nagrody zostali m. in. dwaj późniejsi członkowie grupy „Młody Wiedeń": Artur Schnitzler i Karol Schönherr.

Franciszka Grillparzera, podkreślającego na każdym kroku swoją austriackość („Nie jestem Niemcem, jestem Austriakiem", „Nigdy ani jednego słowa nie opublikowałem w niemieckich gazetach", „Niemcy mniej znaczą niż inne kraje, Austria więcej, niż się wydaje"), stawiano sobie za wzór. Nawiązywano do jego pism i poglądów, swoisty neoromantyzm „Młodowiedeńczyków" stanowił jakby kontynuację romantyzmu i sentymentalizmu Grillparzerowskiego. Żyjące jeszcze starsze pokolenie „umiarkowanych realistów" (Maria Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger, Philipp Langmann, Jakub Julius David i inni) utwierdzało grupę „Młody Wiedeń" w ich nastawieniu do niemieckiego naturalizmu.

Przywódcą i ojcem grupy był Hermann Bahr, a najbardziej reprezentatywni jej przedstawiciele to: Hugo von Hofmannsthal, Artur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann i Piotr Altenberg.

Hermann Bahr (1863—1934), który pozostawił po sobie olbrzymi dorobek, uprawiał omal wszystkie rodzaje literackie: dramat, powieść, nowelę, felieton, esej, krytykę teatralną. Już w r. 1890 napisał rozprawę pt. *Überwindung des Naturalismus (Przezwyciężenie naturalizmu)*, wymierzoną przeciwko metodzie fotograficznego kopiowania życia i natury. Zakochany w kulturze francuskiej, sławił jej stolicę takimi słowami: „Paryż, Paryż. Milion razy musiałbym powtórzyć to imię, aby wyrazić swoje uczucie. Tam stałem się człowiekiem. Tam narodził się we mnie artysta. Jeśli w ogóle coś potrafię i jeśli jeszcze kiedyś będę czymkolwiek — wszystko to mam do zawdzięczenia Paryżowi".

Nie lubił Berlina, robił wiele, aby kulturalna i literacka atmosfera Wiednia miała jak najwięcej z atmosfery paryskiej. Lansował nowe prądy literackie wtedy, gdy nie stały się one jeszcze modne i popularne. Porzucał je, skoro stały się własnością wszystkich. Był „człowiekiem pojutrza", jak mawiał o nim Maximilian Harden.

Zabawne, że ten żarliwy wiedeńczyk stał się patriotą swego kraju w okolicznościach dość osobliwych. Oto stu-

diując w uniwersytecie monachijskim wybrany został na członka niemieckiej delegacji studenckiej, która miała złożyć wizytę Bismarckowi. „Żelazny kanclerz" przyjął studentów monachijskich z zadowoleniem i odbył z nimi długą rozmowę. Dowiedziawszy się, że wśród studentów jest jeden Austriak, zwrócił się do Hermanna Bahra z następującą uwagą: „Młodzież austriacka ma inne cele i zadania niż młodzież niemiecka".

Słowa te uwięzły w sercu młodego studenta jak drzazga. Po skończeniu studiów wrócił do Wiednia i stał się gorącym propagatorem odrębności kultury austriackiej. „Jeżeli się posiada Johanna Straussa i Girardiego — napisze w niewiele lat później — czyż potrzebny jeszcze Bismarck i Zeppelin?"

Już same tytuły niektórych prac Bahra są wielce charakterystyczne dla jego poglądów: komedia *Die Wienerinnen*, powieść *Österreich in Ewigkeit*, tom esejów *Austriaca*. We wszystkich jego utworach dominuje ów znamienny dla grupy „Młody Wiedeń" ton nastroju i refleksji, zrodzony w stolicy naddunajskiej u schyłku dziewiętnastego stulecia, a nie mający odpowiednika w literaturze innych krajów.

Bahr, który wielokrotnie odwiedzał Francję, był w Hiszpanii, Maroku i Rosji, wiązał literaturę Austrii z kręgami kultury romańskiej i słowiańskiej, widząc w nich zdrowe antidotum na wpływy nadchodzące z pruskich Niemiec.

Jeszcze dalej na tej drodze poszedł Hugo von Hofmannsthal (1874—1929), najwybitniejsze zjawisko literackie „Młodego Wiednia". Ten utalentowany poeta i dramatopisarz, który pierwsze swoje wiersze opublikował jako szesnastoletni gimnazjalista pod pseudonimem Loris Melikow (nazwisko rosyjskiego generała z czasów Aleksandra II), a w rok później pierwszy dramat *Gestern*, również pod zmienionym nazwiskiem, tym razem jako Theophil Morren — zapisał się na kartach literatury języka niemieckiego jako najbardziej świadomy Austriak. Jego liczne eseje, poświęcone kulturze austriackiej, nie mają sobie równych, a zestawienie cech Prusaków i Austriaków uchodzi do dziś za coś w rodzaju swoistego katechizmu narodowego. Warto przypomnieć niektóre z tych ocen porównawczych:

Prusy

Brak zmysłu historycznego. Niezdolność wczucia się w sytuację innych. Pycha. Silny zmysł abstrakcji. Postępowanie wedle przepisu. Szaleństwa polityczne.

Austria

Posiadanie instynktu historycznego. Umiejętność wczucia się w sytuację innych aż do zatraty własnej. Autoironia. Słaby zmysł abstrakcji. Postępowanie zgodnie z przyzwoitością. Zdrowy rozsądek.

Dla podkreślenia swej austriackości, Hofmannsthal, urodzony jako syn protestanta, przeszedł w wieku dojrzałym na katolicyzm. Uważał siebie za całkowite przeciwieństwo rówieśnego mu Stefana George. Ten ostatni przeciwstawiał siebie jako artystę ludzkości, Hofmannsthal był jedynie jej częścią. Nie stawał poza ani ponad społeczeństwem. W czasie kiedy George pisał cykl poetycki o *Nowej Rzeszy i Młodym Wodzu*, Hofmannsthal układał *Jedermanna*, moralitet o „życiu i śmierci człowieka bogatego", nasycony walorami uniwersalnego humanizmu.

Z pokolenia pisarzy jemu współczesnych wyróżniał Richarda Beer-Hofmanna i Tadeusza Rittnera, z młodszych — Bertolta Brechta, w którym widział kontynuację stylu Georga Büchnera.

Zmarł Hofmannsthal mając lat 55, z rozpaczy po śmierci samobójczej swego syna. Mógł wiele jeszcze stworzyć, był to bowiem człowiek wyjątkowo dobrze do pracy pisarskiej przygotowany. Duży talent, rozległa wiedza, znajomość greki i łaciny, a z języków nowożytnych: angielskiego, francuskiego i włoskiego — pozwoliły mu obracać się swobodnie we wszystkich kręgach kultury europejskiej. Hofmannsthal, główna podpora „Młodego Wiednia", zaliczany jest do najwybitniejszych, obok Rilkego, poetów austriackich.

Jeszcze parę słów o Arturze Schnitzlerze, zanim przejdę do Piotra Altenberga. Otóż nie ulega wątpliwości, że Artur Schnitzler (1862—1931) wniósł

ówniez bardzo swoisty ton do piśmiennictwa swojego kraju. Z zawodu lekarz (praktyki lekarskiej nie porzucił o końca życia), szczególnie upodobał obie środowiska wiedeńskiego przedmieścia. To właśnie on stworzył w dramacie owo „słodkie dziewczę" *(das süsse Mädel)*, które nie jest ani nadzwyczajnie piękne, ani szczególnie eleganckie, ani bogate duchowo, ale posiada miękkość i powab wiosennego wieczoru. Był Schnitzler piewcą zwykłych luzi, ich zwyczajnych, codziennych trosk radości, w których miłość grała zawze rolę niepoślednią. Bohaterowie jego dramatów bardziej niż do życia przywiązani byli do pewnych iluzji o nim, bardziej niż prawdę cenili sobie marzenie. Kto chciałby wyobrazić sobie, jak wyglądało wówczas, na przełomie wieków XIX i XX, życie w Wiedniu, nie mógłby pominąć w studiach swoich bogatej spuścizny dramatycznej i powieściowej Artura Schnitzlera.

Pisarz nastroju, zielonych lamp, piosenki, zakochania i zamyślenia — oto czym różnił się Schnitzler od starszych młodych naturalistów znad Łaby i Renu. Był on tak austriacki, a właściwie tak wiedeński, że gdzie indziej już tylko w części zrozumiały. I on, podobnie jak Hofmannsthal, zmarł w wyniku pewnej tragedii, jaka rozegrała się w jego rodzinie. Córka Schnitzlera wyszła, wbrew woli ojca, za oficera włoskiego. Gdy okazało się, że małżeństwo to jest całkowicie nieudane, popełniła samobójstwo. W rok później zmarł w przygnębieniu i opuszczeniu jej ojciec — Artur Schnitzler, autor nasyconych melancholią i ciepłem obrazów wiedeńskiej ulicy, wiedeńskiej kawiarni i wiedeńskich dziewcząt.

Może nie najwybitniejszą, ale z pewnością najbardziej charakterystyczną postacią „Młodego Wiednia" był Piotr Altenberg. Nazywał się właściwie Richard Engländer, urodził się i zmarł w Wiedniu (9.3.1859—8.1.1919). Ten wiedeński cygan i sceptyk, dowcipny aforysta i mistrz małej formy, nie napisał wiele. Nie znajdziemy w jego twórczości opasłych powieści, nie znajdziemy wierszy, dramatów, nowel ni opowiadań. Wszystko, co po sobie zostawił, to kilka zaledwie tomów szkiców i obrazków, które Tomasz Mann nazwał kiedyś „intelektualną liryką". Całe swoje życie spędził Piotr Altenberg w kawiarni, gdzie, otoczony gronem wielbicieli i przyjaciół, prowadził nieustanne rozmowy, a kiedy przyjaciele odeszli, spisywał na serwetkach kawiarnianych swoje myśli i spostrzeżenia. Zobaczył tę pisaninę, do której sam autor nie przywiązywał wielkiej wagi, inny znakomity pisarz, Karl Kraus, zapakował utwory przyjaciela do koperty i posłał je do wydawcy. Wydawca, Fischer, opublikował wszystko, co Altenberg kiedykolwiek napisał.

Literatura nigdy nie była dla Altenberga zawodem, choć próbował utrzymywać się z pisania. Nie traktował swej pracy zanadto serio i nie miał żadnej określonej koncepcji stylistycznej. W jednym z listów do Artura Schnitzlera tak pisał o swojej metodzie twórczej: „Robię to całkiem swobodnie, bez zastanawiania się. Nigdy nie wiem, o czym będę pisał, nigdy nie rozmyślam po napisaniu. Biorę papier i piszę. Nawet tytuł zapisuję ot tak, jakby mimochodem, i mam nadzieję, że coś tam powstanie takiego, co będzie miało związek z tym tytułem. Trzeba zaufać sobie samemu, nie zadawać gwałtu naturze, pozwolić się wyżyć swobodnie, bez skrępowania. To, co z tego wyniknie, jest właśnie tym, co rzeczywiście tkwiło we mnie głęboko. A jeśli nic nie wyniknie, no, to znaczy po prostu, że nie było we mnie nic głęboko ukrytego, a wobec tego i tym martwić się nie należy. Pisanie traktuję jako naturalne uwolnienie się od czegoś, co człowieka przepełnia i przytłacza. Stąd biorą się wszelkie braki, wszelka bladość tej pisaniny. Nienawidzę retuszu. Wyrzucam z siebie i dobrze. Albo źle! Nic nie szkodzi. Moje rzeczy mają tę niedogodność, że wciąż uważa się je za drobne próbki, a to jest właśnie to, na co mnie w ogóle stać. Zresztą — głupstwo. Czy piszę, czy nie, jest mi to obojętne".

Ale tym, co Altenberg pisał, ludzie zachwycali się, czytali jego miniatury, sławili go w recenzjach i wypowiedziach. Gdy zmarł, najwięksi pisarze złożyli mu hołd, a Karl Kraus wypowiedział nad jego grobem wielce znamienne słowa: „Odszedł od nas żebrak. O jakże jesteśmy biedni!".

Jeszcze bardzie podziwiano Altenberga jako człowieka. Był on jedną z legendarnych postaci Wiednia swojego czasu. Oglądano się za nim, gdy szedł ulicami w pelerynie, spod której wyglądały przykrótkie spodnie w kratkę,

w sandałach, z laską w ręce, z cwikierem na nosie, bez kapelusza. „Pana wygląd za bardzo rzuca się w oczy” — zwracał mu uwagę posterunkowy. „Za mało, panie władzo, za mało!” — odpowiadał Altenberg.

Stworzył pewien styl życia, który wielu starało się naśladować, ale nikt tego nie potrafił. Był to największy cygan-artysta tamtej epoki. Mieszkał przeważnie w hotelach, nigdy nie żonaty, a zawsze zakochany, przyjaciel wiedeńskich dorożkarzy, przekupek i restauratorów, wiecznie bez pieniędzy, o które nie dbał, żyjący na koszt przyjaciół, lecz gdy dostał jakąś większą sumę z wydawnictwa, pożyczał i fundował na lewo i prawo. Przesiadywał do późna w noc po kawiarniach, a kiedy ostatnią z nich zamknięto, błądził po ulicach, rozmawiając z przygodnie spotkanymi ludźmi. Hermann Bahr napisał o nim w swoich pamiętnikach: „Jeśli się nawet kiedyś zapomni całą literaturę tego czasu, pozostanie ten wspaniały poemat, jakim było życie Piotra Altenberga, wdzięcznym wnukom na wspomnienie”.

W r. 1921 Egon Friedell wydał książkę, poświęconą życiu i twórczości zmarłego Piotra Altenberga. Zebrał w niej głosy wielu znakomitych pisarzy, m. in. Henryka i Tomasza Mannów, Hugo von Hofmannsthala i Franciszka Teodora Csokora. Znalazła się tam również mała perełka prozy pióra Tadeusza Rittnera, którą pozwolę sobie przytoczyć w całości (oczywiście w przekładzie). W szkicu swoim pt. *Nauczyciel będzie wykładał* Rittner pisze: „Dzisiaj, kochane dzieci, opowiem wam o P.A. Kiedy jeszcze żył, nie było to dozwolone, ale teraz już nie żyje, a świat zdążył wydorośleć. Czytania jego dzieł zabroniono w szkole, gdyż były one zbyt osobliwe. Jego oczy widziały świat inaczej: tu tkwi przyczyna. Także was widział on inaczej. Was przede wszystkim.

Tak, był on poniekąd taki sam jak i wy. Zwłaszcza że również miał łysą pałę i wiele nieszczęść. Ale zapamiętajcie sobie dokładnie tych kilka właściwości: widzieć świat inaczej, być jak dziecko i nie mieć szczęścia w życiu! Bowiem to wszystko wzięte razem znaczy: być poetą.

Dlatego źle się stało, że zapomiano przerabiać z wami P. A. Albowiem był on szczególnie dobrym przykładem. I wszystko, o czym pisał w swoich książkach, to są takie właśnie przykłady. Jak ludzie, drzewa i kolejki żelazne, którymi się bawicie. Tak samo małe i tak samo piękne. Przykłady z innego świata. Ze świata, który on sam stworzył. On — pisane małą literą. Nie miłościwy Bóg, lecz P. A — poeta”.

*

Jaki sens może mieć przypominanie pisarzy „Młodego Wiednia” dziś, w 1960 roku, w Polsce? Podwójna rocznica: stulecie urodzin i czterdziestolecie śmierci Piotra Altenberga, która minęła w ubiegłym roku, jest tylko pretekstem. W istocie autor niniejszego szkicu co innego miał na względzie. Oto po ostatniej wojnie obudziło się wśród pisarzy austriackich, podobnie jak na przełomie wieków, usilne dążenie do uniezależnienia się od kultury i sztuki niemieckiej. Więcej: tendencja do udowodnienia, że kultura austriacka jest stara, samodzielna i rozwijała się ona niezależnie, a często po prostu wbrew temu wszystkiemu, co działo się w Niemczech. Z faktu posiadania jednego języka z Niemcami nie wynika bynajmniej jedność kulturotwórcza. Ktoś powiedział nawet dowcipnie, że Austria i Niemcy mają w s p ó l n ą literaturę, którą d z i e l i wspólny język.

Po roku 1945 zaczęto w szkołach austriackich wykładać oddzielnie historię literatury austriackiej, młodzi poeci piszą patriotyczne wiersze, a wytrawni eseiści wydają zbiory prac o charakterystycznych i wiele mówiących tytułach: *Austria wczoraj, dziś i jutro, Moja książka o Austrii, O, ty moja Austrio, Wyznania dla Austrii* itp.

Chęć odcięcia się od pruskich i nacjonalistyczno - faszystowskich źródeł kultury ma poważne znaczenie nie tylko dla samej Austrii. Pisarze austriaccy nawiązują jak gdyby do okresu „Młodego Wiednia” po to, aby dziś innymi, współczesnymi środkami realizować podobne do tamtych cele: własne narodowe treści wprowadzić w nurt uniwersalnego humanizmu. Realizm, humor i wrażliwość na sprawy społeczne tej literatury przydają jej wiele uroku i autentycznego blasku.

Uprzytomnienie sobie tych dążeń, zwrócenie należytej na nie uwagi leży, jak sądzę, również w interesie pisarzy polskich.

Jan Koprowski

Spośród dzieł z zakresu krytyki literackiej, które w ostatnim roku ukazały się w Niemczech, zasługuje przede wszystkim na wzmiankę *Historia krytyki literackiej* René Welleka. Rzecz ta ukazała się po raz pierwszy w języku angielskim w Stanach Zjednoczonych, gdzie niemieckie wydanie nie jest po prostu przekładem, lecz zmienioną wersją w nieco innym układzie i budowie. Niemcy wydali na razie pierwszy tom, obejmujący dzieje krytyki od roku 1750 do 1830, a drugi tom, zawierający historię krytyki do czasów najnowszych, ukaże się niebawem. Książka jest jednak na tyle ciekawa i w swoim zamierzeniu odosobniona, że już teraz warto jej kilka zdań poświęcić.

Wellek, znany również jako autor *Teorii literatury*, którą napisał wespół z Austin Warrenem, pochodzi z Pragi, gdzie studiował na Uniwersytecie Karola. Studia uzupełniał potem w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Od wielu lat jest profesorem porównawczej nauki o literaturze na Yale University, autorem wielu prac wydanych bądź w języku angielskim, bądź w niemieckim. *Historia krytyki literackiej* uchodzi za jego sztandarowe dzieło.

Wellek rozpoczyna wykład od połowy osiemnastego stulecia, a więc od okresu rozpadu systemu klasycystycznej krytyki, rozbudowanego od czasów późnego Odrodzenia we Francji i Włoszech. Autor opisuje w pierwszym tomie uwiąd klasycystycznej teorii i rozwit nowych tendencji, które na początku XIX wieku uformowały się w ruchu romantycznym. Książka wprowadza nas najpierw w epokę Woltera, Diderota i współczesnych im krytyków, potem relacjonuje o szkole angielskiej i niemieckim Oświeceniu (Lessing, Herder), następnie o Goethem, Kancie i Schillerze. Drugą część wypełniają rozważania o romantyzmie. Wellek szczegółowo roztrząsa problemy niemieckiej szkoły romantycznej, zatrzymując się na dłużej przy braciach Schleglach, wczesnych romantykach, Schellingu, Novalisie, Tiecku i Jean Paulu, w dalszym ciągu rysuje obraz angielskiego ruchu romantycznego od Jeffreya do Shelleya. Z kolei przechodzi do Francji (pani de Staël, Chateaubriand, Stendhal, Hugo) i Włoch, aby raz jeszcze wrócić do późnoromantycznej szkoły w Niemczech. Niestety, o romantyzmie narodów słowiańskich nie ma w tej książce mowy.

Wellek orientuje się doskonale w obszernej materii, przytacza mnóstwo szczegółów, ale nigdy nie traci z oczu głównych linii. Autor pojmuje „krytykę" w bardzo szerokim znaczeniu. „Ten termin — wywodzi — odnosi się nie tylko do oceny poszczególnych książek i autorów, do krytyki »sądzącej«, stosowanej, do świadectw literackich upodobań, lecz także przede wszystkim do tego, co powiedziano o zasadach i teorii literatury, o jej istocie i powstaniu, jej funkcji, odziaływaniu, jej stosunku do innych działań ludzkich, przeróżnych jej rodzajach, środkach i technikach, jej źródłach i historii."

Praca zaopatrzona jest w szeroko rozbudowany aparat naukowy, bibliografia i uwagi liczą ponad sto stron, ponadto uzupełniają ją chronologiczne tablice powstania dzieł, indeks imienny i rzeczowy. Solidność naukowa nie przechodzi jednak w „piłę", rzecz jest napisana żywo i dobrym stylem. Książka oznacza duży postęp w stosunku do dawnej próby ujęcia historii krytyki literackiej, podjętej w latach 1900—1904 przez George'a Saintsbury w trzytomowej *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. Książkę Welleka wydała firma Hermann Luchterhand w Darmstadtcie.

W zakresie prac historycznoliterackich ubiegły rok przyniósł w Niemczech obfity plon. Kilka słów należy się przede wszystkim zbiorowi esejów profesora lipskiego uniwersytetu, Hansa Mayera: *Od Lessinga do Tomasza Manna*. Książka ta ukazała się najpierw w Niemieckiej Republice Demokratycznej, a potem w zachodnich Niemczech. Prace są dobrane w ten sposób, aby — jak pisze autor — „zobrazowały najważniejsze etapy rozwoju niemieckiej literatury mieszczańskiej". Mayer rozpoczyna od Schnabla, Lessinga, Ulricha Bräkera i poprzez Schillera, Goethego, Hegla, E.T.A. Hoffmanna, Heinego i C. F. Meyersa dociera do Tomasza Manna i jego *Doktora Faustusa*.

Esej poświęcony tej powieści jest majstersztykiem krytyki literackiej.

Prace Mayera odznaczają się dużą kulturą i darem syntezy. Ich nicią przewodnią jest chęć wykazania łączności pomiędzy rozwojem niemieckiej literatury a początkami, rozkwitem i kryzysem mieszczańskiej kultury, która znajduje w Tomaszu Mannie swego ostatniego wielkiego epika i krytyka. Mayer określa *Doktora Faustusa* jako dzieło końcowej epoki, w którym odbywa się sąd „nie nad problemami talentu, lecz nad społecznymi możliwościami sztuki". W książce jest dużo motywów polemicznych.

Inny charakter ma *Słowo i myśl* Wernera Krafta, rzecz wydana w Szwajcarii (Francke Verlag) i zaopatrzona podtytułem *Krytyczne rozważania o poezji.* Są to szkice publikowane przez Krafta w ciągu dwóch dziesięcioleci i w zasadzie zajmujące się osobliwościami i prawidłami rozwoju niemieckiej poezji. Ośrodkiem rozważań jest Goethe, któremu autor poświęca cztery rozprawki z siedemnastu w tomie zebranych. Pozostałe eseje omawiają Hofmannsthala, Beer-Hofmanna, Elsę Lasker-Schüler, Christiana Wagnera, Wilhelma Lehmanna, a z obcych pisarzy Szekspira i Superyielle'a. Część prac zajmuje się specjalnymi problemami, a więc niektórymi symbolami w niemieckiej liryce, motywem siły u Valéry'ego i Kafki oraz formalnymi elementami, które łączą lub dzielą poezję i prozę. W zbiorze przeważa analiza zagadnień formy.

Pamięć znakomitego romanisty i teoretyka literatury, Ernsta Roberta Curtiusa, wskrzesza wydana już po jego śmierci książeczka pod tytułem *Dziennik lektury (Büchertagebuch),* w którym zebrano artykuły drukowane głównie w zuryskim dzienniku *Die Tat.* Jest to swobodny spacer przez różne epoki i literatury. Znajdujemy tu krótkie eseje o ruchu literackim w powojennych Niemczech, gdzie czytamy między innymi: „Niezadowalający stan niemieckiej literatury w roku 1950 można wyjaśnić różnymi powodami. Jeden z nich polega na tym, że schodzi się z drogi trudnościom, które wymagają przyswojenia wielkich mistrzów, a tym samym przyswojenia duchowej substancji. Kiedy się to zaniedbuje, zupka staje się coraz cieńsza".

Książeczka zawiera sporo błyskotliwych uwag, paradoksów i ciekawych analogii. Tworzy ona swojego rodzaju komentarz do wielkich prac Curtiusa, które ten uczony pozostawił po sobie.

Ku współczesnej epoce zwracają się trzej krytycy: Alfred Borchardt, Hermann Pongs i Hans Bänziger. Pierwsi dwaj zajmują się twórczością Kafki, trzeci szwajcarskimi pisarzami: Frischem i Dürrenmattem. Książka Borchardta — jej tytuł brzmi *Drugie oblicze Kafki* — ma charakter polemiczny i niemal w całości dyskutuje z tezami Wilhelma Emricha, najwybitniejszego bodajże interpretatora Kafki. Borchardt, który chciałby Kafkę zaanektować dla doktryny katolickiej, atakuje zaciekle Emricha za to, że ten wyprowadza autora *Procesu* z kręgu mistyki i teologii. Wywody Borchardta są pozbawione wszelkiej wartości naukowej, ich argumentacja polega jedynie na drwinach i niesmacznych wymysłach rzucanych na Emricha.

Borchardt ryzykuje przy tym karkołomne hipotezy, tłumacząc na przykład ostatni rozdział *Ameryki,* snujący utopijną wizję radosnej przyszłości *(Wielki Teatr w Oklahomie),* jako spis ceremoniału przy przyjęciu do katolickiego kościoła, do którego bram puka bohater Kafkowskiej powieści. Tego jeszcze żaden z tysiąca komentatorów Kafki dotychczas nie wymyślił.

O wiele większą wartość posiada studium Hermanna Pongsa: *Franz Kafka, pisarz labiryntu.* Pongs widzi w Kafce pisarza, który w labiryncie ciemności szuka światła, jego twórczość uważa za walkę między dobrem i złem, a nie tylko za obraz rozpaczy, której nie łagodzi żadna nadzieja. Wszystko dobrze, jak długo autor rozwija ogólną tezę, gorzej natomiast mają się rzeczy, gdy poczyna stosować „labiryntową" symbolikę do poszczególnych obrazów i utworów. Tutaj rozpoczyna się już trzęsawisko ryzykownych alegorii i symboli, w którym łatwo zatonąć. Mimo to w książce można znaleźć sporo ciekawych uwag, cenny jest również przegląd najważniejszych interpretacji twórczości Kafki, które Pongs analizuje i krytycznie ocenia.

Ostatnią książką, o której w tej kronice wspominamy, jest *Frisch i Dürrenmatt* Hansa Bänzigera. Tutaj, w pracy wydanej przez szwajcarskie wydawnictwo Francke Verlag, pisze Szwajcar o dwóch Szwajcarach, głów-

nie interesując się znaczeniem ich twórczości dla literatury szwajcarskiej. Za dużo w tym partykularyzmu. Bänziger, trzeba przyznać, jest daleki od ślepego uwielbienia i z dużą dozą krytycyzmu omawia dzieła swoich rodaków. Jego wykład jest jasny, dostępny nie tylko dla krytyków, ale i dla zwyczajnych śmiertelników, którzy nie muszą w tym wypadku przedzierać się przez las zawiłych terminów i tasiemcowych zdań.

rk

POLSKA I POLACY W RENESANSOWEJ LITERATURZE CZESKIEJ

Do połowy XVII wieku cieszyła się literatura czeska w Polsce wielkim powodzeniem. Tego nie można powiedzieć o literaturze polskiej w Czechach. Nawet utwory Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego nie miały szczęścia. Nie znaczy to jednak, że kultura i literatura polska nie odegrały żadnej roli w życiu duchowym renesansowych Czech.

Akademia krakowska wychowała jednego z pierwszych drukarzy czeskich, Mikołaja Bakałarza, który rozpoczął swoją działalność w r. 1498 (pierwsza czeska książka wyszła w r. 1468). Mikołaj był gorliwym katolikiem, który widocznie nie chciał studiować na praskim niekatolickim uniwersytecie i dlatego udał się do Krakowa. Po powrocie założył oficynę drukarską w Pilźnie, będącym wówczas katolicką wyspą w Czechach.

Pierwsze czeskie tłumaczenie dzieła polskiego autora wyszło w Pradze w r. 1507 — był to przekład łacińskiej pracy Jana z Krakowa, profesora akademii krakowskiej i kanonika u św. Floriana.

Drukarze czescy drukowali swoje książki nie tylko dla czeskich czytelników, ale również dla odbiorców w Polsce. Liczyli się z tym, że Polacy nie posiadający dotychczas własnej drukarni będą kupowali czeskie książki. Nie zawiedli się — pokrewieństwo obu języków oraz wysoka ocena języka i kultury czeskiej w ówczesnej Polsce (zresztą jeszcze w czasach Reja i Górnickiego) zabezpieczyły zbyt czeskiej książki w Polsce. W r. 1510 czeski humanista — drukarz Konacz z Hodiszkova w przedmowie do przekładu łacińskiej kroniki Silviusza napisał reklamę w wierszach, zachęcających Czechów, Słowaków, Morawian i Polaków do czytania tej książki.

Protož jie sobě neoběžuj čiesti
nebt muože tobě užitek přinésti
Čechu, Slováku, Moravče, Polaku
chvíli všelijaků.

Jeszcze w r. 1528 zabezpieczył Konacz zbyt swojej książki *Pravidlo lidského života* w Polsce dedykacją utworu Krzysztofowi Szydłowieckiemu.

Ciekawym przyczynkiem do stosunków kulturalnych między Czechami a Polską jest działalność Franciszka Skoryny. W latach 1517—1519 wydrukował w Pradze część Biblii w języku cerkiewno-słowiańskim i druk ukończył w r. 1525 w Wilnie.

Polskie drukarnie starały się dorównać czeskim oficynom i wkrótce nawet próbowały konkurować z nimi eksportując polskie książki do Czech. Tak na przykład w r. 1531 krakowski drukarz Scharffenberger wydał po czesku prognostykę krakowskiego mistrza, Mikołaja z Szadka.

Prognostyki i kalendarze polskich autorów ukazywały się w czeskim tłumaczeniu w Czechach jeszcze w XVIII wieku — świadczy to o wielkim autorytecie Akademii Krakowskiej w dziedzinie nauk przyrodniczych.

Od r. 1573 rozpoczęto już trwale przekładać literaturę polską na język czeski. W tym roku bowiem ukazało się drukiem tłumaczenie polskiego dramatu renesansowego *Tragedia żebracza;* z polskiego oryginału dochowało się zaledwie 710 wierszy. Tragedia spodobała się w Czechach — wyszła jeszcze w latach 1608 i 1619. Czeski tłumacz znacznie zmienił krwisty, rubaszny charakter utworu, jak tego wymagało surowe

środowisko czeskich protestantów i nie mniej surowe środowisko mniejszości katolickiej. W posłowiu tłumacz lojalnie zaznacza, że opuścił niektóre sceny erotyczne.

Najbardziej znamienne zasługi w zaznajamianiu społeczeństwa czeskiego z polską literaturą okresu Odrodzenia uzyskał polski emigrant prohabsburski w Czechach, Bartłomiej Paprocki z Głogoł. W swojej książce *Jiná částka Nové kratochvile)* z r. 1598 opublikował w czeskim tłumaczeniu 90 fraszek Jana Kochanowskiego. Tłumacz — nie był to sam Paprocki — wywiązał się ze swojego zadania stosunkowo dobrze. Jego tłumaczenie jest niejednokrotnie lepsze i wierniejsze od przekładu o 330 lat młodszego, który wyszedł w r. 1928. (Wybór poezji Kochanowskiego w nowych tłumaczeniach wyjdzie w Pradze w r. 1963.) Przekład Paprockiego jest pierwszym przekładem poezji Kochanowskiego na obcy język. Tłumaczenie to nie znalazło jednak w Czechach większego oddźwięku. Społeczeństwo czeskie, zaabsorbowane wtedy ostrymi polemikami religijnymi miało niewiele zrozumienia dla renesansowej muzy Kochanowskiego.

Z roku 1600 dochowało się w rękopisie tłumaczenie utworu Mikołaja Reja z Nagłowic *Warwas i Lupus* (polski oryginał zaginął). Przy tłumaczeniu tego utworu na język czeski współpracował również Paprocki.

Polski emigrant w Czechach nie ograniczył się tylko do działalności tłumacza — napisał i wydał w Pradze 20 czeskich i 4 polskie książki. Oprócz tego jest prawdopodobnie autorem polskiej części łacińsko-dalmatyńsko-niemiecko-węgiersko-polsko-czeskiego Słownika Lodereckra z r. 1605; jest to pierwszy słownik językowy polsko-czeski.

Pod koniec XVI wieku pojawiają się pierwsze czeskie tłumaczenia dzieł polskich autorów obozu kontrreformacji — książki Hozjusza, Wujka i Jurgiewicza. Zwłaszcza po utracie niepodległości (w r. 1620), w okresie zwycięskiej kontrreformacji ukazuje się w Czechach dużo tłumaczeń dzieł polskich jezuitów.

Polsce, Polakom i polskiej kulturze poświęcili dużo uwagi dwaj najwięksi czescy kronikarze XVI wieku — Wacław Hajek z Liboczan oraz Daniel Adam z Veleslavina. Zwłaszcza z *Kroniki czeskiej* Hajka czerpali czytelnicy czescy aż do XIX wieku stosunkowo szczegółowe informacje o historii Polski (bardzo szczegółowo — według polskich źródeł — opisuje np. kronika bitwę grunwaldzką).

Językiem polskim naukowo zajmował się wybitny językoznawca i biskup wspólnoty braci czeskich, Jan Blahoslav, w swojej *Gramatyce czeskiej* z r. 1571.

W Czechach i na Morawach studiowali liczni polscy studenci, znaczna część katolickich księży i mnichów była polskiego pochodzenia — czeska mniejszość katolicka odczuwała bowiem brak księży czeskiego pochodzenia. Na okazałym dworze cesarza Rudolfa II w Pradze żyli pod koniec XVI wieku liczni Polacy, między innymi słynny polski alchemik Sędziwój. Cesarz kazał nawet wmurować marmurową tablicę z pochwalnym napisem w jedną ze ścian praskiego zamku.

Zainteresowanie Polską, polską kulturą i literaturą było w renesansowych Czechach duże. Szkoda, że faktem tym dotychczas nikt się w Polsce szerzej nie zajął. Ten odcinek promieniowania kultury polskiej może być bardzo ciekawy, a może nawet rewelacyjny.

Antoni Mesztan

KILKA UWAG O LITERATURZE ALGERSKIEJ

Kiedy cały świat z sympatią śledzi walkę narodu algerskiego o wolność, warto rzucić okiem na literaturę, tak bardzo u nas egzotyczną i tak mało znaną.

Literatura algerska tworzona jest w trzech językach: arabskim, francuskim i berberyjskim, z tym że berberyjski służy przede wszystkim do przekazywania ustnej tradycji i kultywowania literatury niepisanej.

LITERATURA ALGERSKA W JĘZYKU ARABSKIM

Wielkie znaczenie dla rozwoju kultury całego arabskiego Wschodu miał ruch odrodzeńczy, zwany NAHDA, który powstał u schyłku XIX w. Jego głównym celem było przystosowanie kultury islamu do współczesnego świata. Już przed rokiem 1900 pojawiać się zaczęły utwory literackie o tematyce, jaką niósł ze sobą NAHDA: problem kształcenia kobiet, zagadnienia reformy światopoglądu religijnego i moralnego. Ale dopiero po pierwszej wojnie światowej ruch NAHDA stał się ruchem o charakterze ogólnonarodowym. Na jego czele znaleźli się ludzie wykształceni, wychowankowie szkół francuskich. Żądali oni m. in. odłączenia kościoła mahometańskiego od państwa, oficjalnego uznania języka arabskiego i rozszerzenia jego nauczania. Działacze tego ruchu musieli staczać ciężkie boje z wstecznym i konserwatywnym marabutyzmem, popieranym przez administrację kolonialną. Człowiekiem, który się przyczynił w głównej mierze do zwycięstwa ruchu NAHDA, był szejk Ben Badis, który od roku 1924 do roku 1939 redagował pismo *Ach-Chibab*. Publikował w nim obok materiałów literackich artykuły na tematy socjalne. Wysokim poziomem literackim swoich prac pismo zwróciło na siebie uwagę nie tylko w północnej Afryce, ale i w Egipcie i Syrii. W r. 1930 Ben Badis założył Towarzystwo Postępowych Ulemów Algerskich *, które postawiło sobie za główny cel walkę z analfabetyzmem. Trzeba tu zaznaczyć, że publikacja prac w języku arabskim zdana była na łaskę i niełaskę administracji kolonialnej, która ją hamowała i zakazywała druku za każdym razem, gdy dotknięto któregoś z palących problemów, jakie niósł ze sobą kolonializm. Tym tłumaczy się fakt, że inne gazety i czasopisma w języku arabskim miały tak krótkotrwały żywot.

Literatura algerska w okresie między dwiema wojnami światowymi to przede wszystkim literatura narodowa i antykolonialna. Algerscy pisarze w przeważającej większości używają wówczas języka prostego, bardzo bliskiego językowi mówionemu. Tematyka ich utworów dotyczy głównie najważniejszych problemów czasu: sfrancuziałej młodzieży, jej tęsknot do europejskiego stylu życia, moralnej jedności Algerczyków itd. itd.

Poezja północnej Afryki mocno związana jest z problematyką dnia, jej poeci nie żyją w imaginowanym świecie czystej fantazji. Najulubieńszym i najpopularniejszym z poetów jest Buthelża, który najgłębiej przeżył ruch odrodzeńczy swojej ojczyzny. Jego śpiewy liryczne, pełne dojmującego bólu i patriotyzmu, były niezwykle popularne wśród młodzieży arabskiej. Muhammed Ababsa znów jest jednym z największych przedstawicieli ludowej poezji, recytowanej albo śpiewanej wszędzie tam, gdzie znajdzie się kilku Algerczyków. (Nawiasem mówiąc popularność takich śpiewaków przekracza europejskie pojęcie. Na przykład Om Kulthum ma w radio zastrzeżony w w każdy pierwszy czwartek miesiąca czas od godziny 22 do 3 nad ranem. Nigdy nie zapowiada programu, śpiewa w tym czasie zwykle trzy pieśni, trwające od 40 do 60 minut. Zaczyna, kiedy chce, i kończy, kiedy zapragnie, śpiewa zaś to, na co ma ochotę. Ludzie czekają na ten czwartek po kawiarniach i na ulicach, i to w całym świecie arabskim. Słuchają z zachwytem i cierpliwie czekają podczas przerw, o których nikt nie wie, jak długo będą trwać. Innym równie sławnym śpiewakiem jest Mohamed Abdell Wanhab.). Twórczość Muhammeda Ababsa to poezja przynosząca krytykę społeczeństwa i zarazem wiarę i nadzieję w przyszłość. Muhammed Ababsa założył czasopismo wydawane w ludowym języku arabskim. Mogło ono mieć duży wpływ na dalszy rozwój kultury arabskiej, niestety, czasopismo wkrótce przestało się ukazywać.

LITERATURA ALGERSKA W JĘZYKU FRANCUSKIM

Najwybitniejsi pisarze algerscy tworzą w tym właśnie języku. Dlaczego tak się dzieje? Wyjąwszy pisarzy pochodzenia europejskiego, jak Albert Camus, który zresztą spraw Algeru dotyka bardzo pobieżnie, Emmanuel Roblès * i pani Gildas-Andrievsky, gdzie używanie języka francuskiego jest zu-

* Teologów mahometańskich.

* W przekładzie polskim ukazała się jego *Federika* (PIW).

pełnie zrozumiałe, pisarze rdzennie algerscy odbierają wykształcenie w szkołach i uniwersytetach francuskich, wielu z nich studiowało na Sorbonie, i chociaż język arabski czy berberyjski jest ich językiem ojczystym i takim pozostaje na codzień, w sprawach literatury bardziej przydatny jest oczywiście, przynajmniej jak dotąd, francuski. Są i tu, rzecz jasna, wyjątki. Część młodzieży kieruje się na uniwersytet w Tunisie, zwany Zituna, gdzie studiuje arabską teologię i filozofię. Inni podkreślają swą przynależność do świata muzułmańskiego, obierając studia w Kairze. Dla tych młodych ludzi francuszczyzna nie jest językiem literackim. Tak jest na przykład w wypadku Mahmuda Buzuzu, poety afrykańskiego, którego ludowe poezje śpiewane są powszechnie przez fellahów w najbardziej zapadłych wioskach, i tak jest w wypadku dramaturga Mostafa Lachraf, jednego z przywódców frontu wyzwolenia narodowego, który więziony był przez Francuzów w Fresnes.

Jeden z wybitniejszych pisarzy algerskich, Mohammed Diba, napisał: „Wydaje mi się, że narodowa literatura algerska w najogólniejszym sensie tego słowa jeszcze się formuje". Wedle słów innego pisarza, Mohameda Abdellego, literatura algerska pojawiła się dopiero po drugiej wojnie światowej, która miała silny oddźwięk we wszystkich krajach kolonialnych, które w wojnie tej brały udział.

NOWA LITERATURA ALGERSKA

Literatura ta przeżywała okres swego rozkwitu zwłaszcza w latach 1952—1953. Ukazała się wówczas powieść Mohammeda Diba pt. *Wielki dom*, pierwszy tom cyklu, objętego wspólnym tytułem *Alger*, którego to cyklu tom drugi nosi tytuł *Pożar*. Obie te powieści zyskały Dibowi duże uznanie krytyki i wielką poczytność, a także przyniosły mu jedną z francuskich nagród literackich. Maurice Nadeau pisał o nim z okazji *Wielkiego domu* w *Mercure de France:* „Jest zwięzły, prosty i szczery, osiąga zamierzony efekt, wzrusza nas najprostszymi środkami. Bez lamentu i łez mówi nam całą gołą prawdę". W przekładzie na język polski ukazał się tom opowiadań Mohammeda Diba *W kawiarni* („Czytelnik"). Innymi laureatami nagród literackich okazali się dwaj utalentowani pisarze algerscy, a mianowicie: Mulud Mammeri, rodem z górnej Kabylii, który pracował w Algerze jako profesor gimnazjalny, ale musiał uciec przed policją francuską do Rabatu. Jego pierwsza książka pt. *Zapomniany pagórek* to barwna opowieść o górskiej wiosce w Kabylii, pełna egzotycznych dla nas szczegółów obyczajowych. *Sen sprawiedliwego* — następna powieść Mammeriego — to dramat rodziny kabylskiej, w której młodsze pokolenie dąży do emancypacji, a stare tkwi głęboko w dawnych tradycjach. I wreszcie Mulud Ferauna, którego dwie powieści: *Syn biedaka* i *Ziemia i krew*, opowiadają również o środowisku wiejskich nędzarzy.

Po tej pierwszej fali pisarzy przyszła następna, świadcząc swymi książkami o sile rozwijającej się współczesnej literatury algerskiej — a mianowicie tacy pisarze, jak Kateb Yacine, Malek Haddad (którego *Ostatni obraz* ukazał się niedawno w przekładzie polskim), Henri Krea, Jean Sénac, Malek Uary (jego powieść *Ziarno z młyna* odznacza się doskonałym rysunkiem postaci bohaterów i świeżym stylem), Ajta Dżaffer, Marcel Mussy (bardzo przychylnie przyjęto jego powieść *Złe myśli*), Jean Pelegra (którego ostatnia książka *Oliwa sprawiedliwości* głosi pochwałę jedności Algerczyków) i inni, a wśród nich pierwsza w historii literatury algerskiej pisarka, Asja Dżebbar, autorka powieści o buncie młodej dziewczyny przeciwko dotychczasowemu życiu, ujętemu w okowy tradycji, starożytnego obyczaju i religii.

dz

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

THE LONDON MAGAZINE (czerwiec 1960, nr 7). Coś się ostatnio zaczęło dziać w dramacie angielskim, tak długo odpornym na wszelkie wpływy. Na ten temat zabiera głos w bieżącym numerze dwu producentów, czterech dramatopisarzy, aktor i krytyk teatralny. Norman Marshall (przed wojną dyrektor zniszczonego w czasie nalotów Gate Theatre) przypomina, że często eksperymenty, jakimi próbuje odmłodzić się teatr angielski, wyszły z mody gdzie indziej trzydzieści lat temu, wypadałoby więc mówić raczej o ariergardzie niż awangardzie. Jako przykład może służyć spóźniony sukces Workshop Theatre. Przejęcie The Royal Court Theatre przez nowe kierownictwo w 1956 roku obudziło nadzieje na teatr autora, teatr eksperymentalny. Teatr ten zapoczątkował to, czego w Anglii brakowało od wielu lat: współpracę z grupą młodych pisarzy, aktorów i reżyserów. Jeden z filarów tego teatru, John Arden, porzucił zawód architekta, aby poświęcić się niepodzielnie dramaturgii. Cechą wyróżniającą tę nową „szkołę" (niektórzy widzą w niej odpowiednik francuskiej *„la nouvelle vaque"*) od dostawców West Endu było zrewolucjonizowanie dialogu (na tym polegał między innymi przewrót dokonany przez Osborne'a) i oparcie na nim całego ciężaru sztuki z pominięciem innych tradycyjnych składników struktury dramatycznej. Marshall zarzuca sztukom nowej generacji, że brak akcji i kierunku zastępują „igraszką słowną, mając nadzieję, że coś się samo z tego wyłoni", zaraz jednak dodaje, że dla każdego pisarza, który ma coś do powiedzenia, technika jest sprawą drugorzędną i że do przekazywania swojej wizji w stanie jak najbardziej surowym skłania go obawa, że przykrawanie jej według przyjętych przez scenę konwencji osłabi intensywność tej wizji.

Ronald Duncan, pisarz i założyciel The English Stage Company, zwraca uwagę na konieczność wyjścia poza płaski realizm, który w naśladowaniu „żywcem" życia osiągnął *reductio ad absurdum*. Skuteczne antidotum widzi w satyrze Nigel Denisa oraz w sztukach N. F. Simpsona, zdradzających pewne pokrewieństwo z Ionesco. Najpilniejsze jednak potrzeby współczesnego człowieka nie leżą, jego zdaniem, w płaszczyźnie socjologii, ale psychologii i religii. Po raz pierwszy w swojej historii człowiek zrozumiał, że jest sam. Wszystkie epoki miały swoje bóstwa, współczesny człowiek je uśmiercił. Zniszczywszy boga poza sobą musi go stworzyć wewnątrz siebie.

Zadaniem sztuki teatralnej jest dostarczanie widzowi rozrywki. Jeremy Kingston wymienia dwie metody, jakimi posługuje się dramaturgia. Pierwsza wyzwala widza od własnej osobowości, zajmując jego uwagę pokazywaniem fikcyjnych postaci na scenie. Druga — i tej używają naprawdę ambitni twórcy — pozwala widzowi również na „wyjście z siebie", ale potem zmusza go do powrotu, do spojrzenia na siebie „z zewnątrz" i przez zapoczątkowane w ten sposób reakcje łańcuchowe wpływa na „stałe zmiany w strukturze umysłowej".

Dyskusja nie pominęła takich zagadnień, jak konieczność stworzenia sceny narodowej, granic realizmu socjalistycznego, sytuacji teatru prowincjonalnego i materialnej sytuacji aktorów. W trakcie utyskiwań na to, że państwo nie interesuje się teatrem, ktoś zrobił trzeźwą uwagę, że właśnie to daje mu szansę odrodzenia.

Numer zawiera między innymi interesujące opowiadanie Williama Butlera, kończącego obecnie w Tokio swoją pierwszą książkę, oraz skreśloną piórem Malcolma Covleya sylwetkę Sherwooda Andersona, który dzięki swym osobistym perypetiom stał się postacią nieomal legendarną, był jedynym z pisarzy swej generacji (urodził się w 1876), który wycisnął ślad na stylu swoich następców. Pokolenie Hemingwaya i Faulknera ma mu wiele do zawdzięczenia. Recenzent nowej biografii o Józefie Conradzie podkreśla, że rzetelne zebranie przez Jocelyna Bainesa obiektywnych faktów, zwłasz-

cza dotyczących konfliktów patriotycznych i sercowych pisarza, rzuca dalsze światło na trudne warunki wielkości Conrada.

Czerwcowy numer TWENTIETH CENTURY usiłuje nadrobić w tym miesiącu zaległości w komentowaniu wydarzeń na międzynarodowej arenie politycznej, poświęcając trzy artykuły zagadnieniom afrykańskim. Wyścig dość beznadziejny ze względu na zawrotne tempo tego, co się tam dzieje. Tematyka literacka, dosyć skromna tym razem, wydaje się w porównaniu z tym prawdziwą ostoją. Rene Hague poświęca szkic krytyczny Davidowi Jonesowi, pisarzowi liczącemu obecnie 60 lat, którego bardzo szczególny talent zyskał mu miano „walijskiego Joyce'a". Jego książka *In Parenthesis*, wydana dwadzieścia trzy lata temu, była prawie ostatnią z cyklu powieści wojennych z 1914 roku. Trudno zrozumieć ją bez znajomości walijskiej historii i legend.

William Butler częstuje nas prawdziwie wakacyjną historyjką przypominając tragedię, jaka rozegrała się w Ballyvaedlea w 1895 roku, kiedy to mąż spalił swoją żonę, podejrzaną o „nawiedzenie", za zgodą całej rodziny, uczestniczącej w tym leczniczym zabiegu. Ofiara zresztą również nie protestowała. Wszystko to działo się w Irlandii w tym samym czasie, kiedy cały świat pasjonował się sprawą Dreyfusa.

Jeden z najlepszych angielskich krytyków teatralnych, Richard Findlater, opisuje swoje wrażenia z Oberammergau. To jedyne w swoim rodzaju widowisko pasyjne jest wystawiane raz na dziesięć lat, przy czym każde z 82 przedstawień jest wykupione na kilka miesięcy z góry. W tym roku zobaczy je ponad pół miliona ludzi, ale ilość zgłoszeń przekroczyła milion. W przedstawieniu bierze udział 1400 mężczyzn, kobiet i dzieci, wszyscy — amatorzy z pobliskiej wioski, liczącej pięć tysięcy mieszkańców. Muzyka została skomponowana 150 lat temu przez miejscowego organistę i kierownika chóru, sceneria i kostiumy są dziełem domorosłych rzemieślników. W 1870 roku, kiedy wioska była jeszcze odizolowana od zewnętrznego świata, pewien bawiący tam Anglik wypowiedział ponurą przepowiednię, że „co każde dziesięć lat będzie więcej aktorstwa a mniej indywidualności". Przepowiednia się nie spełniła i Oberammergau pozostało tryumfem sztuki i natury pietyzmu i profesjonalizmu.

Ostatnia książka C. P. Snow *The Affair* należy do głośniejszych wydarzeń literackich. Naukowiec, typ nie budzący sympatii, zostaje podejrzany o pewną nieuczciwość naukową i po cichu zwolniony, gdyż wszyscy przekonani są o jego winie. Jednak wyniki okazują się prawdziwe i zaczynają się próby „odkręcenia" wyrządzonej krzywdy. Snow jest doskonałym znawcą zamkniętego środowiska naukowej elity, dzięki czemu potrafi zaobserwować ciekawe zmiany, jakie w nim od paru lat zachodzą.

Czerwcowy ENCOUNTER otwiera *short story (The Pukey)*, która daje nam próbkę absurdalnej satyry Nigela Denisa. *The Pukey* to ohydne mechaniczne zwierzątko, które paskudzi nie mając jelit, myśli nie mając mózgu, spółkuje nie mając seksu i wydaje obrzydliwe odgłosy i zapachy. Został wyprodukowane czy raczej „wyhodowane" gwoli rozrywki snobistycznych bogaczy, których od dawna przestał cokolwiek interesować.

Szkic Kingsleya Amisa *Samotne głosy* pisany jest z pozycji zagrożenia pisarza. Mania socjologicznych uogólnień, przybierająca szczególnie na intensywności w latach pięćdziesiątych usiłuje go zamknąć w szufladce z odpowiednią etykietką. Może się okazać, że ludzka spontaniczność jest bardziej zagrożona przez tych fanatyków etykietek niż przez sygnalizowane przez nich groźne symptomy naszego wieku: kulturę masową, skłonności stadne, etykę sukcesu itd., i że nadmiar diagnoz uniemożliwi w końcu kurację. Z doświadczenia lektora uniwersyteckiego Amis stwierdza, że nikt nie może sobie wyobrazić, do jakiego upadku doszło szkolnictwo angielskie po ostatniej wojnie. Wyścig na ilość odbywa się zawsze kosztem jakości. Cytuje dwie charakterystyczne wypowiedzi z sesji Izby Lordów: „Najważniejszym zadaniem uniwersytetów jest raczej udzielanie wiedzy niż jej pomnażanie" (lord Beveridge). „Chciałbym, aby każdy, kto ma na to ochotę, mógł być przyjęty na uniwersytet bez egzaminu

wstępnego i opłacania taks. Wprowadziłoby to urozmaicenie w życie uniwersyteckie. Dotychczas tylko młodzież zdolna sprostać tym dwu warunkom mogła być przyjmowana. Należy zerwać z tą stereotypowością. Muszą się znaleźć miejsca dla woluntariuszy, śmiałków, młodych ludzi z inicjatywą..." (wicehrabia Esher). Oto jest prawdziwy problem lat pięćdziesiątych, problem, który może budzić jak najgorsze obawy. Amis upomina się dla pisarzy o szansę stania się z powrotem „samotnymi głosami" i o prawo zajmowania się tym, co w naturze ludzkiej jest niezmienne bez względu na to, jak „współczesny" byłby temat. Krytyka, która wymaga od dzieła literackiego, aby było studium socjologicznym rozłożonym na głosy na zasadzie intrygi, dialogów i całej reszty, popełnia zdradę w stosunku do sprawy sztuki. Mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie można by zgłaszać pod adresem szkoły *Scrutiny*, jej bezsprzeczną zasługą jest, że ocenia utwór według jego wartości estetycznych.

W numerze ponadto esej Isaiaha Berlina o rosyjskich narodnikach, stanowiący wstęp do angielskiego przekładu książki profesora Franco Venturi *Il Populismo Russo*, skreślona piórem Herberta Luethy'ego sylwetka generała de Gaulle'a i dokończenie szkicu R. H. S. Crossmana *(Palestine Regained)*, obejmujące okres stosunków angielsko-palestyńskich od Weizmana do Bevina i Ben Guriona.

Interesujące szczegóły z odcinka cenzury filmów przynosi artykuł Dereka Hilla („Płacą nam za to, abyśmy mieli zapaskudzoną wyobraźnię"). Jest to szczególna instytucja w tym kraju wolności. To, co obraża poczucie przyzwoitości w filmie, może być bezkarnie pokazywane w telewizji.

W felietonie teatralnym Nigel Denis przeżywa katzenjammer po obejrzeniu ostatniej sztuki Harolda Pintera *The Caretaker*. Pinter należy do „nowej fali" dramaturgów, gatunkowo zbliżony jest do Becketta. Krytyk oskarża go o naśladownictwo czysto zewnętrzne, gubiące całą wewnętrzną treść. Istotą *Czekania na Godota* jest niebecność na scenie trampów, ale ich nie ukazana nadzieja. To jest właśnie to, czego Pinter nie potrafi uchwycić, dając tylko zamknięty krąg samej rzeczywistości. W ten sposób — pisze Nigel Denis — każda oryginalna wizja może zostać sprowadzona przez nieadekwatne naśladownictwo do konwencjonalnego realizmu. Stare prawo, że zła moneta wypiera dobrą, daje się również zastosować do literackiej waluty.

Frank Kermode znajduje w zestawieniu tak biegunowo odmiennych pisarzy, jak Beckett i Snow, punkt wyjściowy do interesujących refleksji. Kiedyś Beckett powiedział o sobie, że „jest martwy i nie ma żadnych uczuć ludzkich". To ubóstwo treści ludzkich w połączeniu z dużym wykształceniem i talentem każe mu podpisać się pod teorią Jolasa, głoszącą, że należy pisać „w duchu integralnego pesymizmu" oraz „zwalczać wszelkie racjonalistyczne dogmaty, które stoją na drodze do metafizycznego świata". To zadanie wymagało konsekwentnej deformacji języka i gramatyki. Jedyny sens, a może jedyna satysfakcja, jest w zerwaniu poniżającej akceptacji uwarunkowania, jakim człowiek jest spętany. Trylogia Becketta *(Molloy, Malone Dies, The Unnamable)* przedstawia beznadziejność upadłego człowieka wykrystalizowaną do takiej czystości, jakiej nikt sobie nie może wyobrazić. Szczególnie w prozie Beckett ulega magnetycznemu pociągowi do prymitywizowania, pokusie różnych form dekadencji i deformacji, wymykających się intelektowi i nie dających się złapać w siatkę utartych znaczeń. W przeciwieństwie do niego C. P. Snow *(The Affair)* należy do gatunku melioratorów. Życie przynosi rozczarowanie, nie jest jednak beznadziejne.

O monografii Richarda Ellmana *James Joyce* pisze V. S. Pritchett, pokazując, jak ze strumienia błahostek wyłania się portret artysty egocentryka, twórcy własnego mitu o sobie. Profesor Ellman wie, że Joyce był zimnym, dumnym i fanatycznym twórcą, który mimo młodzieńczej fanfaronady nie wyłamał się nigdy poza krąg rodzinnego życia. Można powiedzieć, że nie miał inwencji pisarskiej. Nie odkrywał nieznanych lądów, pławił się w znanym, eksploatując ciągle ten sam teren, sprowadzając wszystko do wspólnego mianownika spraw domowych, który w jego transpozycji urósł do mitu. Jego wyobraźnia rozpoczęła się od słowa, potem dostrzegła rzeczy i wróciła do słowa z powrotem. Słowa były jego

królestwem; na życie patrzył jak na iluminowany kalambur. Kiedy Jung powiedział, że Joyce jest klasycznym przykładem schizofrenika, który przekształcając swoje obsesje w literaturę ratuje w ten sposób równowagę umysłową, i dodał przy tym, że jako psychoanalityk wiele się od niego nauczył, Joyce uczuł się mile połechtany pochlebstwem, ale równocześnie wyśmiał Junga, że zbyt poważnie traktuje literaturę w zasadzie komiczną. Wielokrotnie potem powtarzał, że psychoanaliza jest szantażem i że ani jedna linijka *Ulissea* nie została napisana na serio!

Takie i temu podobne ciekawostki zebrane przez Ellmana czynią jeszcze bardziej zdumiewającym fakt, że w najbardziej niesprzyjających warunkach Joyce pracowicie pisał najbardziej oryginalny utwór swego czasu i dokonywał poważnych eksperymentów z językiem. *Finnegans Wake* to nie schizofreniczna aberracja, ale wybitny utwór, nagrobek wystawiony kulturze pisanej. Gramatyk przełamuje w nim język i wślizguje się w dźwięk.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), Nr 6, czerwiec 1960 r. Już pierwszy artykuł, którego autorem jest Ernst Schönwiese, wypływa na szerokie wody teoretyczne. Szkic, którego tytuł brzmi *Dawność czy nowoczesność? — Imitacja czy oryginalność?*, zajmuje się problemami eksperymentalnej powieści i tradycji w literaturze. Schönwiese dosyć sceptycznie ocenia awangardyzm za wszelką cenę i dążenie do wieloznaczności. Niedawno jeden z niemieckich teoretyków postawił ironiczne pytanie: Jak głębokie winny być powieści? „Przyzwoity basen — powiada autor — ma trzy metry głębokości, duża rzeka pięć, morze osiąga z łatwością dwieście metrów, a oceany kilka tysięcy metrów. Każda woda ma odpowiednią głębię, jedynie literatura chce być, przynajmniej u nas, niezgłębiona. Od kiedy Kafka, Proust, Virginia Woolf, James Joyce ustanowili określone rekordy, panuje wśród miarodajnych znawców przekonanie, że rekordy te trzeba bezwarunkowo pobić. Piccardowie dramatu nazywają się chwilowo: Beckett i Ionesco. Podczas gdy u Becketta czeka się na Godota, nasi krytycy czekają na jeszcze głębszego poszukiwacza Godotá."

Schönwiese wskazuje na wiele przykładów współczesnych powieści (między innymi na *Lamparta* G. Tomasi, *Wielki Tydzień* Aragona, powieści Moravii i włoskich prozaików), które mają wzięcie u czytelników i krytyków, a przecież zachowują fabułę, akcję, charakterystykę postaci, wyraźne wątki itd. A zatem stara czy nowa forma powieściowa? Autor nie daje na to pytanie odpowiedzi, kontentując się nienową zresztą formułą: „Kto chce uniknąć tej alternatywy, ten niech rzuci spojrzenie na historię. Wtedy okaże się, że powieść eksperymentalna, która zdobywa nowe przestrzenie w zakresie techniki prozy i psychologii, jest tak stara, jak powieść, ofiarująca czytelnikowi fabułę".

W numerze jest sporo artykułów o Carlu Zuckmayerze, który został wyróżniony literacką nagrodą Austrii, dokładny przegląd najciekawszych przedstawień teatralnych w Wiedniu i kilka omówień bieżących nowości wydawniczych.

DIE BÜHNE (Wiedeń), Nr 22, lipiec 1960 r. Numer stoi pod znakiem dziesiątego festiwalu teatralno-operowego w Wiedniu, dając wiele recenzji, przeglądów i zdjęć wydarzenia, którym stolica Austrii żyła przez dwa tygodnie. O ile program operowy i baletowy zadowolił wymagania publiczności i krytyki, o tyle przedstawienia teatralne spotkały się raczej z zimnym przyjęciem. Obszerne relacje omawiają też sezon teatralny w Niemczech oraz „Praską Wiosnę".

W ramach festiwalu odbył się też w Wiedniu „VIII Kongres Dramaturgów", na którym wiele mówiono o współczesnej muzyce operowej i baletowej. Referat w tej sprawie wygłosił Reinhold Schubert, dyrektor Opery Niemieckiej w Düsseldorfie. Referent wysłał ankietę

o 50 kolegów w Niemczech zachodnich, ustrii i Szwajcarii, zapytując o ilość owo inscenizowanych dzieł nowoczesej muzyki operowej w latach 956—1960, o reakcję publiczności i zanteresowanie dziełami nowszej muzyi. Odpowiedzi, które Schubert uzyskał, ie nastrajają optymistycznie.

Okazuje się, że na ogół kierownictwo per nie kwapi się do muzyki nowozesnej (termin „nowoczesny" objął w ym wypadku Schönberga, Berga i Szotakowicza, ale nie Straussa i Pfitznea). Było wyjątkiem, gdy współczesną perę grano więcej niż dziesięć razy, frekwencję uznać należy za marną, ochody wynosiły bowiem przeciętnie edną piątą normalnych wpływów. Młodzież przejawia dla nowoczesnej opery większe zainteresowanie od starszej generacji, a balet cieszy się większą popularnością od opery. Co więcej, „opór muzyków i śpiewaków przeciw nowoczesnej operze jest tak samo duży, jak opór publiczności".

Dr Egon Hilbert, dyrektor wiedeńskiego festiwalu, zakończył dyskusję słowami: „Bądźmy uczciwi: nasi kompozytorzy przemawiają językiem naszego czasu, ale nie językiem geniuszu. Mimo to powinniśmy ich zawsze grać, gdyż są pomostem wiodącym do czegoś nowego, czego jeszcze nie potrafimy sobie wyobrazić, ale co może się pewnego dnia spełnić".

rk

Czechosłowacja

PLAMEN, 3/60. Niezmiennie atrakyjny graficznie, *Plamen* w swym trzem tegorocznym numerze przynosi ównie wiele frapującego materiału lirackiego. Oryginalna poezja F. Nechatala, poety starszej generacji, V. onsy i P. Krála, przekłady wybitnego oety słowackiego, V. Mihalika, przekład poematu hiszpańskiego poety Gariela Celaya z tomu *Cartas boca arriz*, wiersz Arno Krausa oraz słownograficzne utwory A. Jiraczka, gdzie kład tekstu i wielkość czcionek decyują o uroku pointy — zamyka dział pojzji oryginalnej i tłumaczonej. Proza eprezentowana jest kilku opowiadaami młodych pisarzy czeskich, takich, k J. Trefulka (*Przed południem* — eudana próba krótkiego współczesne opowiadania o tematyce wiejskiej), Kocourek (*Najlepsze lata* — interesuce, oszczędnie napisane opowiadae), P. Nauman (w opowiadaniu tego sarza pt. *Wielka posucha* wyczuwa ę wyraźne wpływy Hemingwayowie), wreszcie R. Pujmana *Gruszka od ini hrabiny* — nowelka bardzo staroviecka i mało odkrywcza. Prozę tłuaczoną reprezentuje ciekawe opowianie współczesnego prozaika słowacego, Fedora Cadry, *Wieczór*, oraz noela W. Hugo, opowiadania satyrycze Rody-Rody i *Myśli nieuczesane* St. eca.

Do najciekawszych pozycji *Plamena* należy jednak niewątpliwie bogaty dział krytyczny, gdzie pomieszczane są rzeczywiście pasjonujące eseje i artykuły, dotykające zwykle najczulszych problemów współczesności. Tak jest i tym razem. Obok „eseju miesiąca", czyli *Ludowości a realizmu* B. Brechta, znajdujemy bardzo interesujące rozważania A. Kolmana *Człowiek w erze lotów międzyplanetarnych*. Autor zastanawia się nad tym, czy na progu nowej ery, którą zaledwie przed trzema laty otworzył pierwszy radziecki sztuczny satelita, wszelkie hipotezy i spekulacje na temat wpływów lotów kosmicznych na człowieka jako istnienie biologiczne, na jego psychikę i mentalność, wreszcie na człowieka w sensie społecznym należy pozostawić tylko powieściopisarzom, autorom utworów fantastyczno-naukowych, czy też — mimo braku jakichkolwiek istotnych doświadczeń — powinna się tymi problemami zainteresować nauka? I odpowiada: oczywiście, powinniśmy pomyśleć już dziś o wszelkich konsekwencjach, jakie wypłyną z faktu opanowania przez człowieka przestrzeni kosmicznej. Bo choć w dużej mierze będą to jeszcze rojenia i fantazje, to przecież żadna nauka, nawet tak pozornie „sucha" matematyka, nie może egzystować bez wzlotu myśli, bez fantazji. Umiejętność

naukowego przewidywania, która zagarnia coraz to nowe dyscypliny wiedzy, jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech całej postępowej myśli ludzkiej. Że jest tej myśli jakimś wysokim stopniem, świadczy o tym także i językoznawstwo porównawcze. Istnieją bowiem języki, które — mając bardzo rozwinięte formy gramatyczne dla pojęć lat ubiegłych, dla określenia przyszłości muszą tworzyć złożone konstrukcje syntaktyczne, i tylko bardzo niewiele języków (np. bułgarski) nie odczuwa tak wyraźnej i wielkiej różnicy między zasobem określeń należących do świata przeszłości i przyszłości. Konieczność snucia wyżej wspomnianych hipotez obejmuje nie tylko nauki przyrodnicze, a nawet ekonomiczne, ale także i filozofię. Ponieważ loty międzyplanetarne znacznie przyśpieszą procesy formowania się „homo cosmicus", należy znów postawić pytanie: kiedy i w jaki sposób przemieszają się rasy i narodowości, a więc i języki, jak będzie wyglądać nowy człowiek? Zmieni się także treść i zakres wielu dziedzin nauki, astronomia stanie się np. wiedzą eksperymentalną, powstaną nowe dyscypliny, jak kosmiczna mikrobiologia itd. itd. Rozważania A. Kolmana, nierównie bogatsze, niż to można było zasygnalizować, przez wagę poruszanych problemów mogą przyprawić o zawrót głowy.

Tymczasem, podczas gdy A. Kolman zajmuje się człowiekiem przyszłości, redakcja *Plamenu* dokonała podsumowania ciągnącej się przez kilka numerów ankiety o współczesnej młodzieży czechosłowackiej „Jacy są?" — zapytywała ankieta. „Są jak szeroka i głęboka rzeka" — odpowiada redakcja w podsumowaniu. Uzupełnieniem niejako tej ankiety są rozprawy poświęcone analizie „młodych" w literaturze.

Młodzi w dramacie to tytuł artykułu J. Hajka omawiającego trzy nowe sztuki teatralne pióra czeskich dramaturgów, które poświęcone są współczesnej młodzieży: *Ich dzieci* Topoli, *Spojrzenie w oczy* Dańki i *Popatrzcie, wiedzeni na pokuszenie!* Dietla. Autor artykułu stara się dociec, jaka jest ta młodzież, o której mówi się w dramatach. Krytyk spośród trzech omawianych sztuk najwyżej ceni jednak utwór Dietla *Popatrzcie, wiedzeni na pokuszenie!* Sztuka ta bowiem nie rozpływa się w mgławicy liryczności ani nie jest abstrakcją moralistyczną, ale k
rze na warsztat losy dwojga młody
ludzi, dobrze osadzonych w konkr
nej rzeczywistości. Autor nie idea
zuje młodych ani starych, stara
utrzymać wszystko w realnych g
nicach życiowego prawdopodobieńst
i dlatego przekonuje.

J. Rozner jest autorem obszerne
artykułu *O koncepcji powojenne
rozwoju prozy słowackiej,* w któr
polemizuje z sądami tych krytyko
którzy negatywnie oceniają powoj
ną literaturę, a zwłaszcza powi
swego kraju. Rozner zapytuje, co m
gło być przyczyną niepowodzeń li
ratury słowackiej. W swoich rozw
żaniach dochodzi do interesujący
wniosków. Literatura po roku 1948
jeszcze przez szereg lat wyrastała
przekonania, że stoimy u progu
brzymiego przewrotu historycznego
że cel ten jest bliski. Późniejsze d
świadczenia wykazały, że mniemar
te były uproszczone i naiwne. Dla
tego też czytelnik współczesny odwr
cał się od naiwności tych przekon
i półprawdy — nie dlatego, że był r
czarowany, tylko dlatego, że doświa
czenie pouczyło go, uczyniło mn
naiwnym. Wraz z nim zmienił się
pisarz, ale dzieło jego pozostało. C
jest ono tylko świadectwem schemat
mu, pomnikiem błędów pisarza i
ogóle literatury? Nie. Pozostaje ta
że jako wyraz świadomości ludzi tar
tego czasu (nie jako wyraz wspo
czesnej rzeczywistości). Schematyz
więc — konkluduje Rozner — był
nas, zwłaszcza w początkowym okr
się, nie tylko i nie przede wszystki
rezultatem tych czy innych niesłus
nych poglądów na literaturę, ale o
biciem pewnego stopnia świadomoś
społecznej. Literatura współczesn
jest — konkluduje autor artykułu
wyrazem progresywnego, nierówn
miernego, dynamicznego i pełneg
sprzeczności formowania się świad
mości pisarzy, u poszczególnych twó
ców na różnym poziomie ukształtowa
na, z tym zastrzeżeniem, że nie mo
na absolutyzować tego procesu i n
leży brać pod uwagę jeszcze wszys
kie poboczne okoliczności, jak nie
słuszne postulaty teoretyczne, fałszy
we pojmowanie literatury jako środk
doraźnej agitacji, ograniczanie sfer
zainteresowań literatury itp. Rozne
zgadza się ze stwierdzeniem, że w

955 nie ukazują się już książki tak abe, jak ukazywały się np. w r. 1950, wymienia kilka najlepszych słowakich powieści powojennych. Są to: *rewniana wieś* Heczki, *Gniazdo „os"* azarowej, *Szyby* Horaka, *Godziny i inuty* Bednara, *Księża republika* D. atarki oraz *Długi czas czekania* Miacza.*

Pewnym uzupełnieniem obrazu słowackiej literatury współczesnej jest rtykuł K. Rosenbauma *Z poezji słoackiej 1959 roku,* w którym autor astanawia się nad przyczynami „poichy" poetyckiej tego roku (po raz ierwszy po wojnie ukazało się tak ało tomików poetyckich — zaledwie . Autor dochodzi do wniosku, że wiadczy ona o jakichś poważnych mianach w rozwoju poezji słowaciej, zwłaszcza że wydane tomiki są rzede wszystkim polemiczne, walczą prawo do własnej estetyki i poetyki.

Z prac teoretyczno-literackich zwraa w numerze uwagę polemika z adzieckim literaturoznawcą, Kożinoem, na temat typowości w nauce sztuce oraz myślenia obrazami (naiązująca do artykułu Kożinowa pt. *wórczość artystyczna jako myślenie brazami,* nr 10/59 r. czasopisma *Worosy Litieratury)* oraz rozważania K. ostala nad bohaterem współczesnej rozy. Dostal opierając się na przykłazie tak różnych utworów, jak B. hattacharya *Kto jedzie na tygrysie,* . Maltza *Wędrówki Simona MacKeeera,* J. Northa *Ludzie nie są wrogani,* I. Popowa *U schyłku nocy* oraz . C. Weiskopfa *Pożegnanie,* dochodzi o wniosku, że na wszystkich rozległych płaszczyznach współczesnej literatury, bez względu na literackie atunki, rodzaje, metody, różne zapaywania pisarzy, ich socjalne i naodowe przynależności, toczy się jeda i ta sama walka o stworzenie prawziwego bohatera współczesnej literaury, który powinien być — przy vszystkich indywidualnych różniach — człowiekiem postępowym spoecznie i aktywnym życiowo. Jest to vięc tęsknota i poszukiwanie współzesnego, prężnego i aktywnego humanisty.

Warto także zwrócić uwagę na dwa nteresujące szkice: O. Bruny *Białe twarze* — o wczorajszej i współczesnej pantominie (podnietą do napisania tego szkicu stało się niedawne powołanie do życia czeskiego zespołu pantominy) oraz J. Hofmeisterowej *O ilustracjach książkowych,* przynoszący szereg zajmujących wiadomości historycznych.

Ten wyjątkowo bogaty numer *Plamena* zamyka obfity dział krytyk, recenzji i polemik (zwraca tu uwagę ciekawy artykuł P. Pujmana *Nad wojenną powieścią amerykańską,* dalej *Poezja arabska w przekładach czeskich* i *Kto robi literaturę zachodnioniemiecką)* oraz korespondencje *Plamena* z Wiednia i Bukaresztu. Znajdujemy także polonica. B. Krzemenak pisze w artykule *Koniec sławy St. Przybyszewskiego* o wielkim oddźwięku, jaki swojego czasu wzbudziła w Czechach twórczość tego pisarza (m. in. wyszło ponad 20 tytułów jego książek, nie licząc publikacji w czasopismach). Wielu czytelników czeskich, zarówno starszego, jak i młodszego pokolenia, domaga się wznowień tych książek. Krzemenak pisze, że krytyka czeska nie zajęła się dotąd należycie zbadaniem wpływu Przybyszewskiego na czeskie życie literackie, i omawia polskie prace, poświęcone temu pisarzowi, a także wznowienie jego *Wśród swoich i obcych.* Ten sam autor pisze także o sztuce Kruczkowskiego *Pierwszy dzień wolności.*

SLOVENSKÉ POHLÁDY, 4/60. Najważniejszymi pozycjami numeru są dwa obszerne artykuły, podsumowujące osiągnięcia piętnastoletniej władzy ludowej ČSR w dziedzinie kultury. I tak K. Rosenbaum w szkicu zatytułowanym *Piętnaście lat wolnej kultury* stwierdza, że najistotniejszym osiągnięciem tych lat jest z m i a n a, zmiana zachodząca we wszystkich dziedzinach życia i we wszystkich dyscyplinach nauki i sztuki (z wyjątkiem tych, oczywiście, które dopiero wyzwolenie kraju powołało do życia, jak np. film i niektóre gałęzie nauki).

Artykuł J. Hajka *Piętnaście lat literatury socjalistycznej Czechosłowacji* zapoznaje nas bliżej z problemami poruszanymi przez Rosenbauma. Hajek uważa za zbyteczną dyskusję nad tym, czy schematyzm rzeczywiście był „atakiem antytalentów", indywidualnym wymysłem pewnej grupy

* Na język polski przełożono tylko powieść Heczki („Czytelnik").

ludzi, bowiem błędy jego zaciążyły nad wszystkimi pisarzami, także i starszej generacji. Krytyk rozprawia się następnie z tymi, którzy wyrażają wątpliwości, czy literatura czechosłowacka wniosła coś do rozwoju socjalistycznej literatury lat ostatnich. Twierdzi, że nie wszystkie utwory lat powojennych dotknięte były grzechem schematyzmu, że zwłaszcza w dziedzinie poezji odniesiono szereg sukcesów, a twórczość Vitezslava Nezvala* w istotny sposób przyczyniła się do rozwoju współczesnej światowej literatury socjalistycznej. Spośród wybitnych indywidualności poetyckich Hajek wymienia V. Zavadę, Marię Pujmanovą**, K. Biebla, a na Słowacji W. Mihalika i J. Kostrę, wspomina także o nowej utalentowanej generacji poetyckiej. W dziedzinie prozy — mimo że w latach trzydziestych przeżywała ona swój prawdziwy rozkwit, gdyż znajdowali się w pełni rozwoju swych talentów

* Na język polski przełożono poemat tego poety p.t. *Pieśń pokoju.*

** Znaną polskiemu czytelnikowi przede wszystkim ze swych utworów prozatorskich.

m. in. tacy pisarze, jak I. Olbrac
W. Wanczura, M. Majerova i M. Pu
manova* — i dziś mamy do odnot
wania szereg talentów pisarzy takic
jak K. Novy, J. Glazarowa, J. Wei
G. Wczeliczka, T. Svatopluk i V. K
nia, D. Tatarka i W. Minacz, które
powieść *Żywi i martwi* — namiętn
osąd słowackiego i niemieckiego f
szyzmu, stała się sensacją literacl
ubiegłego roku. Jednakże mimo swy
niewątpliwych osiągnięć współczesn
literatura czechosłowacka cierpi n
brak utworów o tematyce rzeczywi
cie i najdosłowniej współczesnej
i to jest najpilniejszym zadanie
chwili.

W numerze znajdujemy ponadto i
teresujące opowiadania W. Minac
pt. *Prokurator*, trochę poezji oryginaln
i przekłady radzieckich poetów, artyk
ły o współczesnym życiu literackim
ZSRR i w Rumunii, recenzje i polemi
oraz kilka reprodukcji B. W. Linkeg

* Wszyscy ci pisarze znani są polskiem
czytelnikowi z licznych przekładów.

Francja

Czerwcowy zeszyt TEMPS MODERNES więcej niż zwykle miejsca poświęca sprawom literatury, zaniedbywanej ostatnio na korzyść nie cierpiących zwłoki zagadnień politycznych. Numer otwierają wspomnienia Simone de Beauvoir sprzed trzydziestu lat, zdające się zapowiadać nowy tom *Pamiętnika ustatkowanej panienki.* Wspomnienia pisarki omawiają pierwszy okres przyjaźni i pożycia z Sartrem (szczegóły dotyczą zresztą tylko i wyłącznie przyjaźni). Następnie znajdujemy dwa opowiadania Miroslawa Krleji, poprzedzone wstępem omawiającym tworczość tego pisarza, pióra Marko Ristitcha. W dziale *Dokumenty* znaleźć można wypowiedź adwokata, pani Gisèle Halimi, o torturach, jakim poddana została Djamila Boupacha, bojowniczka algerskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego, oraz dwa listy w tej sprawie Djamili Boupacha i jej ojca, również torturowanego. Bernar
Dort w obszernym studium zajmu
się powojennymi inscenizacjan
Brechta we Francji. W części spra
wozdawczej dwugłos tegoż Bernard
Dorta i Lucien Goldmanna na tema
wystawionej ostatnio w Paryżu sztul
Jean Geneta, *Balkon.* Obydwaj zarzu
cają reżyserowi Peter Brookowi na
zbyt naturalistyczne podejście do te
matu, co zaciemniło wymowę społecz
ną sztuki. Można się z tym zgodzi
jak również z wysoką oceną insceniza
cji *Murzynów* Geneta, którą obydwa
uważają za świetniejszą od *Balkon*
ale gdy Goldmann pisze o *Balkonie,* ż
„tematem sztuki całkowicie przejrzy
stym, powiedziałbym nawet »dydak
tycznym«, są zasadnicze przemiany, ja
kim ulega wysokouprzemysłowione spo
łeczeństwo w pierwszej połowie XX w.
to trudno oprzeć się wrażeniu, że swa
wolny recenzent sobie kpi.

LES LETTRES NOUVELLES wydały jeden po drugim dwa numery specjalne, jeden poświęcony beatnikom i innym młodym pisarzom amerykańskim, drugi Malcolmowi Lowry. W pierwszym znajdujemy wiersze i prozy Edwarda Albee, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghettiego, J. Clellon Holmesa, Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, Charles Olsona, Johna Rechy'ego. Proza tego ostatniego, wiersze Gregory Corso i Allena Ginsberga wydają się ciekawsze niż zamieszczone tu teksty uznanego „przywódcy" beatników, Jacka Kerouaca. W tym samym numerze Etiemble pisze o swoich wrażeniach z ostatniego pobytu w Moskwie. (Niedawno był gościem Polski — może i o tym wkrótce napisze?) Drugi z tych numerów specjalnych poświęcony jest w całości jednemu pisarzowi, przynosi dwa duże inedita, wiersze i trochę listów Malcolma Lowry'ego. Nie znany szerokiej publiczności a zmarły trzy lata temu w sile wieku, Malcolm Lowry jest autorem jednej właściwie książki: *Under the Volcano*. Powieści tej niestety nie udało mi się dotychczas przeczytać, bo, wydana przed dziesięciu laty we Francji, jest dziś doszczętnie wyczerpana, ale wierzę na słowo Maurice Nadeau, gdy pisze w słowie wstępnym, że w dziesięć lat po ogłoszeniu *Under the Volcano* krąg wielbicieli tej książki nie jest wcale mniejszy niż krąg wielbicieli Joyce'a w dziesięć lat po *Ulissesie*. Zresztą nie tylko na słowo mu wierzę. Dwa obszerne inedita zamieszczone w tym numerze specjalnym: *Pompeja dziś* i *Przejazd przez Panamę*, przynoszą próbkę bardzo niezwykłego i bardzo chyba wielkiego pisarstwa. W tym miejscu tradycyjny „cynk" dla wydawców: warto się bliżej tym Lowrym zainteresować.

Drugi numer kwartalnika TEL QUEL nieco lepszy od pierwszego, ale większa w tym zasługa Eluarda (nie publikowane wiersze i listy), Eliota (esej o Goethem) i John Donne'a (wiersze w nowych przekładach) niż młodej ekipy redakcyjnej. Teksty tych młodych są całkowicie nieczytelne (nie dlatego, że trudne, tylko dlatego, że nudne). W części krytycznej recenzuje się tylko pięć czy sześć książek, ale za to niektóre z nich (bynajmniej nie najważniejsze, ale te, co pisali koledzy) recenzuje aż pięć osób po kolei, cały zespół redakcyjny. W końcu jednak lepsze to od stopni, które dawano pisarzom, jak za klasówkę, w poprzednim numerze. Już po drugim numerze można z całą pewnością powiedzieć, że nie należy się spodziewać rewelacji po tym nowym piśmie „młodych".

Coraz lepiej natomiast rozwijają skrzydła CAHIERS DES SAISONS, przynosząc w każdym numerze interesującą prozę, wiersze i zawsze znakomity *Dziennik okrętowy*, barwny, dowcipny i zjadliwy przegląd wydarzeń, filmów, sztuk teatralnych i książek. W letnim numerze tego kwartalnika zwracają uwagę: opowiadania André Dhotela i Philippe Julliana, fragment nowej powieści Alfreda Kerna, wiersze Armen Lubina i Joyce Mansour. W jednym z najbliższych numerów redakcja zapowiada druk *Wujka z nieba* Stanisława Zielińskiego.

Lipcowy numer NOUVELLE REVUE FRANÇAISE przynosi początek dużego opowiadania czy powieści Henri Thomasa *John Perkins*, ciekawe rozważania o stylu paru poetów i powieściopisarzy poety Jean Grosjeana, piękne wiersze André Frénaud, zupełnie nieznanego u nas poety, uchodzącego we Francji, i chyba słusznie, za jednego z najwybitniejszych, wreszcie zabawny szkic Mircea Eliade'a o mitach i wierzeniach melanezyjskich. W części krytycznej tekst Blanchota w formie już zupełnie ezoterycznego dialogu pt. *Chodem raka*. Szkoda, że nic z tego nie zrozumiałem, bo zdaje się diablo mądre.

Ostatni numer CAHIERS DU SUD przynosi ciekawy zestaw tekstów historyków rzymskich z Liwiuszem i Pliniuszem Starym na czele, dotyczących zdobycia w 387 roku Rzymu przez Celtów. Materiały te poprzedzone są obszernym i pasjonującym studium Jean Markale'a pt. *Rzym i epopeja celtycka*. Dalej w numerze studium Heideggera o Heblu, opowiadanie Claude Aveline'a *As kierowy*, wiersze Roberta Roviniego i Jacques Borela, esej Jean Cassou o niedawno zmarłym malarzu austriackim, Alfredzie Kubinie, przyjacielu Kandinskiego, którego uważa za niesłusznie zapomnianego prekursora sztuki współczesnej.

W dwóch ostatnich numerach PREUVES (czerwiec i lipiec) warto zwrócić szczególnie uwagę na cykl artykułów prof. Germaine Tillion pt. *Demokracja i kolonializm,* poświęconych przede wszystkim polityce francuskiej w Algerze, opowiadanie Tibora Dery'ego *Nad Dunajem,* interesującą debatę nad Marksem i współczesnymi marksistami między Fritzem Sternbergiem a Herbertem Luthym oraz na esej Jean Cassou *Ku sztuce kinetycznej.*

Przed samym 22 lipca, jakby w prezencie imieninowym dla naszego kraju, ukazał się w kioskach paryskich specjalny numer EUROPE, poświęcony literaturze polskiej. Przedstawia się on nader imponująco: przeszło dwieście stron bitego tekstu, ładna malowanka na szkle jako okładka, dwanaście zdjęć pozatekstowych na papierze kredowym (niestety dość banalne „krajobrazy"). W numerze tym pisze paru Francuzów (Jean Fabre o związkach romantyzmu polskiego z kulturą francuską, Jean Bourilly o *Balladynie* Słowackiego, Pierre Gamarra o przekładach z polskiego, Paul Cazin o Brezie, Armand Pierhal o Iwaszkiewiczu, Jean Hugonnot o Chopinie (ten ostatni artykuł żenująco słaby), ale *gros* „peletonu" stanowią Polacy, którzy sami omawiają poszczególne dziedziny naszego życia kulturalnego. I tak o prozie pisze Ryszard Matuszewski, o poezji polskiej Artur Międzyrzecki, o Chopinie (na nieporównanie wyższym poziomie niż wypracowanie p. Hugonnota) Krzysztof Biegański i Tadeusz Zieliński, o teatrze Andrzej Wirth, o filmie Jerzy Toeplitz, o współczesnych tendencjach naszego malarstwa Mieczysław Porębski. Wśród prozaików obecni są: Maria Dąbrowska *(Szczęśliwa istota),* Tadeusz Breza *(Cornacchiola),* Stanisław Wygodzki *(Koncert życzeń),* Adolf Rudnicki *(Od wieczora do rana),* Kazimierz Brandys *(Wywiad z Ballmeyerem,* niestety tylko fragment), Stanisław Zieliński *(Operacja „Admirał"),* Stanisław Lem *(Czy pan istnieje, panie Johns),* Sławomir Mrożek *(Wesele w Atomicach).* Wachlarz poetów równie szeroki: Iwaszkiewicz, Słonimski, Tuwim, Broniewski, Wat, Przyboś, Jastrun, Gałczyński, Różewicz, Wirpsza, Słucki, Międzyrzecki, Kubiak, Harasymowicz i Białoszewski. Nawet jeśli żałować wypada braku niektórych nazwisk (np. Andrzejewskiego, Stryjkowskiego, Czeszki, Dygata wśród prozaików, W żyka, Leca, Bieńkowskiego, Kamie skiej, Szymborskiej chociażby wśr poetów), to nie można tu w żadny wypadku winić redakcji. Niestety (c na szczęście właściwie) nie dało s zamknąć w określonych dość ściśle r mach całego bogactwa naszej literat ry współczesnej. Czytelnik szwanku n ponosi, gdyż obszerne wprowadzen do działu prozy i poezji nie pomija tych ważnych nazwisk i przyznają i właściwą rangę. Pod koniec nume obszerna, piętnastostronicowa chron logia pozwala czytelnikowi francuski mu ułożyć sobie jakoś w czasie i prz strzeni wszystkie te dziwnie brzmią i niemożliwe do wymówienia nazw ska. Nie wiem, czy było bardzo szcz śliwym pomysłem sięganie aż do cz sów Mieszka Pierwszego i Chrztu Po ski, ale przy absolutnej ignoranc dziejów naszych przez Francuzów m że jest to i pożyteczne. W każdym r zie dostarcza to zabawnych skojarze I tak debiuty prozatorskie Minkow skiego, Leji, Grochowiaka zapisane z stały w historii naszej literatury samą wytłuszczoną czcionką, co *Kr niki* Galla Anonima, *Odprawa posł greckich* i *Pan Tadeusz.* Jeśli im ter wydawcy nie podniosą stawek co na mniej o pięćset złotych za arkusz, znaczy, że są bez serca i bez wyobra ni. W sumie wydaje mi się, że num polski *Europe* jest przedsięwzięcie nad wyraz udanym. Poza istotnie ba dzo drobnymi usterkami, jak sform łowanie w Chronologii, że *Odpra posłów greckich* „ma znaczenie zar zem dynastyczne i patriotyczne" (nie ma w numerze żadnych bzdur, t częstych w tego rodzaju publikacjac Nawet, o dziwo, zwykłe francuskie ni chlujstwo w grafii naszych nazwisk n święci tu triumfów. Jeden tylko zarz i to nie tyle pod adresem naszy francuskich przyjaciół, co współprac jących przy redakcji tego numeru po skich kolegów. Należało może dosta czyć Francuzom bardziej dokładny danych bibliograficznych o twórczoś naszych pisarzy. Wtedy wartość info macyjna tego numeru byłaby jesz większa, tym bardziej że publikac tego typu nie tak często pojawiają s we Francji i na erratę trzeba będz czekać może dziesięć lat. O tłumacz niach się nie wypowiadam, sam b wiem maczałem w nich palce.

jl

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin — NRD), Nr 7, lipiec 1960 r. Numer otwierają rozważania Hansa Kocha o najnowszej powieści Willi Bredla, której tytuł brzmi: *Nowy rozdział*. Rzecz ta została uznana przez krytykę za jedno z najciekawszych wydarzeń literackich ostatniego czasu. Wygląda na to, że powieść rozpocznie epicki cykl obrazujący rozwój wydarzeń, które ukształtowały podwaliny Niemieckiej Republiki Demokratycznej. *Nowy rozdział* opisuje historię pierwszych powojennych miesięcy w Rostocku nad Morzem Bałtyckim.

W lipcowym zeszycie przeważa proza. Rozpoczyna ją fragment mającej się ukazać powieści Wolfganga Joho, zatytułowany *Bork emigruje*. Główną postacią opowiadania jest młody Niemiec, który, aresztowany przez gestapo — akcja rozpoczyna się w roku 1935 — wydaje swojego przyjaciela, uczestnika antyfaszystowskiego ruchu oporu. Joho, liczący obecnie 52 lata, zdobył sobie nazwisko dwiema powieściami: *Jeanne Peyrouton* i *Tuzin i dwóch*. Autor znany jest również jako krytyk.

Nowela *Renata* jest debiutem Güntera de Bruyna i pochodzi z tomu opowiadań, które niebawem ukażą się w druku. Nowela jest reminiscencją z pobytu autora w powojennej Polsce. Bohaterką opowiadania jest młoda dziewczyna z Krakowa. *Złodziej* Erika Neutscha i *Skoczek z długimi uszami* Güntera Karaua uzupełniają wiązankę nowel. Pismo ogłasza też wiersze Rosy Nyland, Wernera Bräuniga i Arno Reinfranka.

Ciekawą pozycją są listy Tomasza Manna i Johannesa R. Bechera pochodzące z jesieni 1947 oraz z pierwszej połowy 1948 roku. Korespondencja ta porusza kwestię wydania *Doktora Faustusa* w Niemczech wschodnich. Listy są drukowane po raz pierwszy.

Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych, przegląd wydarzeń kulturalnych, informacje i glosy.

SINN UND FORM (Berlin — NRD), Nr 3, maj i czerwiec 1960 r. Pismo pozostaje wierne swoim tradycjom i prezentuje czytelnikom dużą ilość utworów literatury obcej. Tym razem oddano głos pisarzom rosyjskim, rumuńskim i holenderskim. Z klasycznej literatury rosyjskiej znajdujemy dokończenie literackich notatek Antoniego Czechowa (z lat 1891—1904), których pierwszą część redakcja ogłosiła w poprzednim numerze. Z radzieckiej nowelistyki wybrano opowiadanie Mikołaja Szołochowa *Serce Alioszki*. Dział ten uzupełniają fragmenty dużego poematu rumuńskiego liryka, Eugena Jebeleanu — *Uśmiech Hiroszimy*, oraz nowela holenderskiego prozaika, Theuna de Vriesa, pod tytułem *Stypa*.

Z utworów niemieckiej literatury zasługuje przede wszystkim na uwagę osiem wierszy Bertolta Brechta, pochodzących z lat 1920—1932. Strofy te, dotychczas jeszcze nie drukowane, pochodzą z pośmiertnej teki pisarza. Jak się okazuje, w puściźnie Brechta odnalazła się duża ilość wierszy-ineditów, które wraz z poezjami już ogłoszonymi wypełnią kilkutomowy zbiór liryków. Edycja ta wyjdzie z druku równocześnie w Niemieckiej Republice Demokratycznej (Aufbau-Verlag) i w Niemczech zachodnich u Suhrkampa we Frankfurcie nad Menem. W niniejszym numerze Klaus Baumgärtner interpretuje jeden ze znanych wierszy Brechta, *Literatura będzie zbadana*, rozwodząc się nad techniką i sztuką wersyfikacji poety. Wiersz wypełnia jedną stronę, a jego analiza — dwadzieścia.

Ciekawy jest wreszcie esej Joachima Müllera, krytyka i historyka literatury z Weimaru, o ostatniej powieści Tomasza Manna, *Feliksie Krullu*. Numer zamyka relacja Herberta Iheringa o wydarzeniach teatralnych i filmowych ostatnich tygodni.

MERKUR (Stuttgart), Nr 149, lipiec 1960 r. Filozofowie, uczeni i krytycy literaccy mają w tym numerze pierwszeństwo. Na początku profesor uniwersytetu lipskiego, Ernst Bloch, ogłasza fragment trzytomowego dzieła *Zasada nadziei*. W tym urywku filozof rywalizuje z poetą, który daje myśli precyzyjną i obrazową oprawę. Gotthard Günther rozwodzi się na temat *Twórczość, refleksja i historia*, a Hans Egon Holthusen drukuje esej o sensie i losie zachodniej literatury.

Holthusen usiłuje uchwycić istotę i charakterystyczne cechy zachodniej literatury, podkreślając na wstępie trudność zdefiniowania tego pojęcia i uznając w pełni łączność europejskiej kultury z cywilizacją innych kontynentów, a w szczególności z cywilizacją Wschodu. Autor opiera swoje wywody na pięciu klasycznych postaciach zachodniej literatury: Edypie, Hamlecie, Don Kichocie, Don Juanie i Fauście. Wydaje się, pisze Holthusen, „że sympatia europejskich narodów należy do tych bohaterów, których najgłębszą sprężyną jest namiętność poznania, ale takiego poznania, które w kontemplatywnej izolacji nie trzyma się z dala od winy, ulegania popędom i śmierci, lecz wiąże się z rodem ludzkim na śmierć i życie. A zatem poznanie jako przeznaczenie, poznanie nierozdzielnie związane z działaniem i cierpieniem".

I dalej: „Nie Ajaks cieszy się najwyższym uznaniem, lecz Edyp; nie Makbet lub Otello, Juliusz Cezar lub Koriolan, lecz Hamlet. Także gdy chodzi o Homerowych bohaterów, trzeba rozróżniać pomiędzy sympatią narodów. Podziwia ona Achillesa, wymienia jego czyny lub może ofiaruje jego promiennej śmierci łzę współczucia, ale jej niewątpliwym ulubieńcem jest od tysiącleci nie on, lecz ten drugi, który jednoczy w sobie mądrość i odwagę, siłę i zdolność do cierpień, człowiek o długich, zawiłych i nieskończenie fantazyjnych dziejach żywota: boski cierpiętnik Odyseusz. On, a nie Achilles, osiągnął mityczne znaczenie; po wszystkich wielkich wojnach na nowo odżywa i snuje się jak widmo przez literatury, on, który pełen wiedzy powraca do domu".

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), Nr 72, lipiec 1960 r. I w tym numerze jest dużo esejów o urozmaiconej tematyce. Günther Patzing rozpatruje wczesnogrecką filozofię z punktu widzenia nowoczesnych nauk przyrodniczych; Theodor Warner w szkicu *Paradoksalność pieśni* omawia problemy pieśni ludowej, okolicznościowych piosenek, szlagierów i pieśni jazzowych; Emil Barth drukuje studium o Baudelairze.

Naczelny redaktor pisma, Rudolf Hartung, powraca do książki Christiana Geisslera *Zapytanie* oraz do dyskusji, którą rzecz ta wywołała w Niemczech zachodnich. Geissler, rocznik 1928, „zdążył" jeszcze na wojnę i został jako kilkunastoletni chłopak wcielony do Wehrmachtu. Jego powieść zajmuje się przede wszystkim problemem odpowiedzialności starszego pokolenia za zbrodnie hitlerowskiego totalizmu i za wojnę. W książce tej autor każe swoim postaciom wypowiedzieć zdania, które wywołały oburzenie konserwy. Oto co czytamy w *Zapytaniu:*

„Wiem, że w każdej dziurze istnieje dziś znowu pomnik »Wiecznie niemiecki wschód«, w święta magicznie oświetlony. Co roku przynajmniej trzy razy jakieś ojczyźniane spotkanie, orgie rozpasanego zapomnienia, nie mniej magiczne! Ale czy widziałeś już u nas pomnik dla uczczenia wypędzonych lub przymusowo przywleczonych Polaków? Zamiast tego zostanie niebawem wydany znaczek pocztowy: »15 lat straconej ojczyzny«. — Mój Boże! Kto z tych stęsknionych powrotu do domu pomyślał choćby jeden raz, w lecie 1941 r., przez minutę o Rosjanach, którzy wtedy co noc chronili się przed »nadludźmi«? Czy właściciele zagród na Pomorzu płakali? Czy księża we Wrocławiu wznosili modły?"

Hartung, który nie we wszystkim zgadza się z Geisslerem, stwierdza z ubolewaniem, że przeciwko autorowi *Zapytania* rozpętano nagonkę w kołach szowinistycznych, natomiast do obrony pisarza nikt się nie kwapi.

Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych.

DIE KULTUR (Monachium), Nr 152, czerwiec 1960 r. Pismo zawiera dużo publicystyki o tematyce kulturalno-społecznej. Tym razem są na pierwszym planie sprawy młodzieży. Student a polityka, sytuacja duchowa na niemieckich uniwersytetach, niebezpieczeństwo konserwatyzmu i szowinizmu zagrażające niemieckiej młodzieży — oto problemy, które poruszają uczeni, publicyści i literaci. W związku z pięćdziesięcioleciem urodzin Jean Anouilha redakcja poświęca francuskiemu dramatopisarzowi aż cztery kolumny, omawiające jego twórczość i poglądy na teatr współczesny. Recenzje nowości wydawniczych, przegląd nowych przedstawień teatralnych i filmowych zamykają urozmaicony numer.

Zagadnienia literatury omawia stały felietonista miesięcznika, Hermann Ke-

sten. Niedawno wsadził on kij w mrowisko niemieckiej krytyki, pomawiając ją o konserwatyzm, a w tym numerze drukuje artykuł pod tytułem *Granice literatury*, podkreślając jej powiązanie z życiem społecznym.

„Pojęcia, wśród których żyjemy — pisze Kesten — jak przestrzeń i czas, możemy uznać za iluzje, za ułomności naszej natury, ale nigdy nie możemy ich przezwyciężyć ani im ujść.

Także literatura żyje wśród tych pojęć, w przestrzeni i w czasie, z którymi jest związana, którymi może igrać, ale którym nie może się wymknąć... Nie możemy uciec od naszej epoki ani od środowiska kulturalnego, w którym wyrośliśmy, ani od społeczeństwa, bez którego żadna jednostka nie może stworzyć dzieła literackiego."

rk

Włochy

TEMPO PRESENTE (czerwiec) zamieszcza artykuł Chiaromonte, który polemizuje z przedmową Moravii do nowego wydania *Promessi Sposi* Manzoniego. Moravia zarzuca klasysykowi włoskiej powieści historycznej uprawianie propagandy, wychwalanie totalitaryzmu Kościoła, „realizm katolicki" itd. Chiaromonte stara się w dość zawiły sposób odeprzeć te zarzuty. Jednym z argumentów jest to, że Manzoni był raczej po stronie wyzyskiwanych, a nie wyzyskiwaczy. Zmuszony do sprzedaży dóbr, w pierwszym rzędzie skreślił długi chłopom. Autor artykułu jednak musi przyznać rację Moravii, że Manzoniemu nie udało się stworzyć prawdziwego i przekonywającego bohatera pozytywnego walczącego o ideały katolickie. Natomiast postaci negatywne wyszły mu znakomicie. Nie są papierowe i tętnią prawdą.

Trzeci numer L'EUROPA LETTERARIA przynosi szereg ciekawych pozycji, jak np. listy niewydane Cesarego Pavese, wywiad z Szołochowem, wspomnienie Parandowskiego o spotkaniu z Joycem oraz inne.

W roku 1935 Pavese został aresztowany przez faszystowską policję i zesłany do Brancaleone, w Kalabrii. Z tego czasu listy adresowane są do siostry i do kilku przyjaciół. Wprawdzie Pavese został zesłany jako przestępca polityczny, ale nie jest on rewolucjonistą. Ton jego daleki jest od ducha listów antyfaszystów, gotowych do największych ofiar w imię idei. W odpowiedzi na list przyjaciółki Pavese przyznaje jej rację, że powinien prosić o ułaskawienie: „Zrobię to, co Pani mi radzi bez wahania, gdyż kicham na tę całą historię. Tyle tylko, że kobiety wstydzą się za takich mężczyzn." Poza tym czasopismo drukuje też po raz pierwszy listy pisarza z roku 1950, adresowane do młodego wówczas krytyka literackiego, Rino del Sasso, oraz dawnego nauczyciela, Augusto Monti. Podajemy wyjątek z listu do krytyka: „Wierzę, że jedna moralność nie zwycięża drugiej, chyba że ją uznaje i wchłania... Dla artysty wszystkie poglądy intelektualne żyjące w jego czasach są ważne i żywotne... Tragedia nie wymaga koniecznie konfliktu dobra ze złem. Można stworzyć tragedię każąc bohaterowi wciąż się uśmiechać i ujawniając w pewnej chwili ledwo widoczną rysę na jego zdrowiu..." Wybór listów kończy facsimile ostatniego listu pisanego do siostry pisarza parę godzin przed jego samobójstwem.

W tłumaczeniu Aleksandra Kołtońskiego znajdujemy wspomnienie Parandowskiego *Moje spotkanie z Joycem* oraz obszerną notę bibliograficzną o autorze *Nieba w płomieniach*.

Wspomnienie to Parandowski zobowiązał się opublikować dopiero po śmierci autora *Ulissesa*. Ukazało się dopiero po wojnie w *Odrodzeniu*.

Czasopismo daje wyjątki z wywiadu, jakiego Szołochow udzielił znanemu też w Polsce Martinowi Nag podczas pobytu w Norwegii. Szołochow przyznaje, że nigdy nie jest zadowolony z tego, co napisał, i poprawia czasem dwadzieścia razy swój tekst. Jak Tołstoj. Autor *Cichego Donu* uczył się pisać

na Tołstoju. Dużo też zawdzięcza innym klasykom. Nie jest przywiązany do stworzonych przez siebie postaci, wyznaje dewizę Czechowa, że pisarz winien być zimny jak lód, kiedy pisze. Zamierza pisać krótkie opowiadania w przerwach między większymi powieściami. Jest to do pewnego stopnia miara sił przed rozpoczęciem pracy nad dużym dziełem. Majakowskiego nie lubi. Ceni go, ale nie wzrusza się nim. Jego zdaniem patos charakterystyczny dla jego wierszy nie nadaje się do liryki. W ostatnich czasach problemami formy zajmują się w ZSRR coraz więcej. Odbywają się żywe dyskusje, które tylko częściowo znajdują echo w prasie.

Poza tym numer czerwcowy zawiera wiele pozycji z literatur obcych, jak *Gwardia*, opowiadanie Juana Goytisolo, wiersze w oryginale francuskim Tristana Tzary, wiersze Ungarettiego tłumaczone na angielski przez Roberta Lowella, poezje współczesnego poety, Victoriano Cremera, w oryginale hiszpańskim, poezje Pier Paolo Pasoliniego, wiersze rumuńskiego poety Mihai Beniuca w tłumaczeniu włoskim, opowiadanie Ivo Andricia itd. Numer ma dodatek *L'Europa Artistica*, poświęcony współczesnemu malarstwu. Są tu reprodukcje Mazzacuratiego, Antonia Tapiesa Guttusa i innych.

LETTERATURE MODERNE wychodzące w Bolonii mają charakter akademicki i zamieszczają prace źródłowe o twórczości autorów włoskich i obcych. W numerze ostatnim (marzec—kwiecień) znajdujemy ciekawą rozprawę pod tytułem *Mały teatr Federico Garia Lorki* pióra *Nenzionego*. Są to trzy skecze: *Spacer Buster Keatona, Dziewczyna, marynarz i student* oraz *Chimera*. Sam Lorca nazwał je *Małym teatrem*. Pochodzą one z okresu 1926—27, a więc, kiedy Lorca, przyjaźniąc się z Salvadorem Dali i Picassem hołdował surrealizmowi.

Podajemy wyjątki pierwszego oraz komentarz, który wydaje nam się zbyt „polonistyczny".

Buster Keaton: Jaki piękny wieczór *(przelatuje pod bezbarwnym niebem papuga)* Przyjemnie jest jeździć rowerem.
Sowa: Czirri, czirri, czir.
Buster Keaton: Jak pięknie śpiewają ptaszki.
Sowa: Czirrr...
Buster Keaton: Jakie to wzruszające *(Po tej scenie zachwytu nad przyrodą następuje druga).*
Kogut: Kukuriku.
Buster Keaton *(wchodzi z synami)* Biedni synowie moi *(wyciąga sztylet drewniany i zabija jednego po drugim).*
Kogut: Kukuriku.
Buster Keaton *(liczy leżące ciała swych synów):* Jeden, dwa, trzy, cztery *(Buster Keaton wsiada na rower i odjeżdża).*

Według Nenzioniego, autora rozprawy, skecz jest satyrą na amerykanizm na bezduszność; jest to protest andaluzyjskiego poety przeciw zmechanizowaniu amerykańskiego życia, niedostępnego dla poezji. Buster Keaton wyraża potrzebę poezji okrzykiem: „O, miłości o, miłości!". Po czym spada z roweru na ziemię. Rower umyka i goni za dwoma dużymi motylami, unosząc się jak szalony pół centymetra nad ziemią. Znaczy to, że Keaton na próżno usiłował uciec od rzeczywistości Nowego Świata. To rower ucieka przed naszym bohaterem. I w tym momencie następuje dialog:

Buster Keaton *(podnosząc się):* Nic powiem nic. Cóż mogę powiedzieć?
Głos: Dureń.
Buster Keaton: Dobrze. *(Idzie dalej. Oczy jego są nieskończenie smutne jak u zwierzątka, które dopiero przyszło na świat i marzy o liliach, aniołkach i jedwabnych wstążkach. Jego oczy to dno kielichów. To oczy śmiesznego chłopczyka. Najbrzydsze. Najpiękniejsze... Jego ludzkie oczy znajdują się na szalach równowagi utrzymanej przez melancholię)*

„Humanizacja" roweru jest według Nenzionego protestem przeciw martwocie maszyny. Rower odmawia posłuszeństwa i nie chce więcej służyć jako środek komunikacji; ucieka od swego pana, aby gonić motyle.

Również kobieta amerykańska powoduje alienację Poety występującego pod maską filmowego komika, Buster Keatona.

(Amerykanka o celuloidowych oczach przechodzi przez łąkę)
Amerykanka: Dobry wieczór.
Buster Keaton *(uśmiecha się i patrzy na buciki dziewczyny):* Co za buciki!

Jak można pozwolić na takie buciki! Trzech krokodyli trzeba na jedną parę takich bucików! Chciałbym...

Amerykanka: Czy ma pan szpadę umajoną listkiem mirtu?

Buster Keaton *(wzrusza ramionami i podnosi jedną nogę)*

Amerykanka: Czy ma pan pierścień z trującym kamieniem?

Buster Keaton *(powoli zamyka oczy i podnosi lewą nogę)*

Amerykanka: A więc...

A więc jest to zdaniem autora rozprawy dalszy krok w wyobcowaniu poety. Tym razem jest to niemożność znalezienia wspólnego języka z kobietą amerykańską. Dialog jest pozbawiony krzty logiki, a Buster Keaton gestami wyraża niemożność porozumienia się z rozmówczynią. Nielepiej się przedstawia sprawa zbliżenia międzyludzkiego, gdy na scenie ukazuje się druga kobieta, tym razem z głową słowika. Kobieta popada w omdlenie, gdy dowiaduje się, że jej przygodny towarzysz nazywa się Buster Keaton. A gramofon powtarza bez końca: „W Ameryce nie ma słowików, w Ameryce nie ma słowików".

Nenzioni polemizuje na końcu swej pracy z krytykami, którzy odmawiają *Małemu teatrowi* Lorki walorów godnych wielkiego talentu hiszpańskiego poety i dramaturga. Autor rozprawy uważa je za perły hiszpańskiej dramaturgii. Jeśli idzie o nas, to nam skecze te przypominają nieco *Zieloną gęś*, którą znamy jako „najmniejszy teatrzyk świata".

js

Związek Radziecki

NOWYJ MIR przynosi w ostatnim numerze zakończenie powieści W. Lipatowa *Głuchaja Miata*. Utwór ten zbliżony jest tematycznie do znanej naszym czytelnikom noweli W. Tendriakowa *Trójka, siódemka, as...*, akcja jego rozgrywa się na Syberii w środowisku robotników pracujących przy wyrębie lasu. Ten podbudowany dramatyczną fabułą reportaż obfituje, niestety, w dłużyzny i aluzje dydaktyczne. Brak w nim również wyrazistych sylwetek ludzkich i zwartej akcji, co sprawia, że lektura *Głuchoj Miaty* jest nieco nużąca.

Znacznie ciekawsza jest nowela I. Mettera *Murat* — smutna, aczkolwiek całkowicie wyprana z sentymentalizmu historia psa milicyjnego, tropiącego złodziei i bandytów. Ten plastycznie i oszczędnie napisany utwór zyskuje zwłaszcza w zestawieniu z Lipatowem i potwierdza opinie tych krytyków, którzy uważają, że „krótka" proza radziecka rozwija się w ostatnich latach znacznie lepiej niż powieść.

Nowyj Mir publikuje także nowelę zachodnio-niemieckiego pisarza, Wolfditricha Schnurre — *Manewry*.

W dziale poezji znajdujemy tym razem utwory Mirzo Tursun-Zade, Piatrusia Browki, Michała Łukonina, Konstantina Wanszenkina, Siergieja Fiksina oraz przekłady z Roberta Frosta pióra Andrzeja Siergiejewa.

Kontynuując publikację zapowiedzianej serii dzienników i pamiętników *Nowyj Mir* zamieszcza fragmenty wspomnień K. T. Swierdłowej — żony Jakowa Swierdłowa. Wspomnienia te mają się niebawem ukazać w całości nakładem „Młodej Gwardii". Miesięcznik drukuje ponadto interesujące notatki oblatywacza samolotów F. Gałłaja — *Przez niewidzialne bariery*.

W dziale krytyki literackiej zwraca uwagę obszerny esej I. Winogradowa o ostatniej powieści Konstantego Simonowa *Żywi i martwi* oraz dalsze głosy w ożywionej dyskusji na temat literatury artystyczno-naukowej. Szczególnie ciekawa jest wypowiedź naukowca, fizyka J. Smorodinskiego, który podkreśla, że w dzisiejszych czasach rozwinęły się zupełnie nowe, kolektywne formy pracy badawczej oraz zmienił się charakter więzi łączącej uczonego ze społeczeństwem. Autorzy pracujący w dziedzinie literatury artystyczno-naukowej muszą zdać sobie sprawę z tych przemian.

Czerwcowy numer OKTIABRIA otwiera nader treściwy artykuł wiceprezesa Akademii Architektury ZSRR, A. Własowa, *O wszechstronne nowatorstwo*, poświęcony problematyce wszechzwiązkowej narady urbanistycznej. Omawiając szereg osiągnięć architektury radzieckiej lat ostatnich (m. in. bardzo pozytywna ocena wyników konkursu na zabudowę Południowo-Zachodniej dzielnicy mieszkaniowej w Moskwie, w którym, jak wiadomo, wzięli także udział polscy architekci) autor rozprawia się przy okazji bezlitośnie z I. Ganienko, który w jednym z poprzednich numerów miesięcznika zaatakował rzekomy „formalizm" współczesnej literatury radzieckiej i jej „oderwanie" od klasyki. „Przecież klasyka — pisze Własow — zawsze była współczesna, dzieła zaś jej właśnie nazywamy klasycznymi, ze względu na ducha nowatorstwa, właściwego kulturze tej czy innej epoki."

Większą część numeru zajmują zakończenia dwóch powieści: *Śniegów wichrowych* I. Szczegolichina i *Rzeka toruje sobie łożysko* S. Sniegowa. Wzmiankowaliśmy już o nich w poprzednich przeglądach. Ostatnie partie tych utworów nie skłaniają do przychylnej oceny. Nawet powieść Szczegolichina, która zapowiadała się bardziej interesująco, gubi się pod koniec w dłużyznach. Nie potrafią jej nawet ożywić epizody, jakby żywcem wyjęte z *Ceny strachu* (jeden z bohaterów np. odcina sobie rękę przygniecioną przez przyczepę traktora), ani też skomplikowane perypetie uczuciowe postaci działających. Czytelnik odnosi wrażenie, że ugory pasjonującej współczesnej tematyki pozostały w tej „ugorowej" powieści nietknięte.

Już w następnym numerze *Oktiabr* rozpoczyna druk nowej powieści Fiodora Panfierowa *W imię młodości*. Oczekujemy z ciekawością na nowy utwór wybitnego pisarza.

W dziale recenzji Mikołaj Asiejew w niezwykle gorących słowach pisze o tomie opowiadań azjatyckich W. Kozina *Oaza*, których akcja rozgrywa się w radzieckiej Turkmenii. N. Kalitin zamieszcza obszerną recenzję o książce wybitnej artystki dramatycznej, Serafimy Birman, *Droga aktorki*. Zdaniem recenzenta książka zawiera wiele dyskusyjnych sądów i wywodów teoretycznych, jednakże nawet „błędy takich aktorów, jak Birman i Iljinski, Koonen i Leonidow, takich reżyserów, jak Wachtangow i Meyerhold, nie mówiąc już o Stanisławskim, są znacznie bardziej pouczające dla sztuki niż gładkie szlaki niektórych współczesnych im działaczy sceny, którzy nigdy nie popełnili najmniejszego błędu".

Moskiewskie ZNAMIA drukuje w czerwcowym numerze pierwszą część nowej powieści Wiery Ketlińskiej *Inaczej żyć nie warto*, której akcja rozpoczyna się jeszcze przed ostatnią wojną w Donbasie. Wrócimy jeszcze do tego interesującego utworu po ukazaniu się dalszych fragmentów.

W tym samym numerze znajdujemy opowiadania braci Tur *Daleko od domu*, w których autorzy dzielą się swymi wrażeniami z podróży do Ameryki Południowej.

W dziale recenzji zwraca uwagę wypowiedź E. Starikowej o *Alonce* Siergieja Antonowa, która została nader przychylnie oceniona przez krytykę radziecką. Znany nowelista Jurij Nagibin poleca czytelnikom tom opowiadań T. Glebowej *Rozmowa o świcie*, który zalicza do najbardziej wartościowych zeszłorocznych pozycji wydawniczych.

MOSKWA przynosi w 6-tym numerze zakończenie powieści Włodzimierza Kisielewa *Człowiek może*, którą zamierza wydać w polskim przekładzie „Czytelnik".

I. Metter, autor opublikowanego w *Nowym Mirze* opowiadania *Murat* zamieszcza w *Moskwie* nowelę zatytułowaną *Dwa dni*. Jest to zwięźle i bezpretensjonalnie napisana historia młodej aktywistki komsomolskiej, która prowadzi uporczywą walkę z biurokracją w szkole rolniczej. Zarówno *Dwa dni*, jak *Murat* stanowią ciekawą lekturę i należą do utworów, które przypadną chyba do gustu czytelnikom.

Poezję reprezentuje w miesięczniku *Magnitogorska ballada* Wasyla Kulemina oraz wiersze Jermaka Cygalnickiego.

Leningradzka NEWA przynosi sporą porcję prozy: opowiadanie Wiktora Łoginowa *Dziewczynka* o tematyce wiejskiej, powieść *Brzeg i morze* Mikołaja Wagnera z życia rybaków na dalekiej Północy oraz dłuższe opowiadanie A. Wieriesowa o obronie twier-

dzy Szlisselburskiej podczas ostatniej wojny — *Orzeszek*.

W numerze znajdujemy także wiersze P. Kustowa i W. Azarowa.

INOSTRANNAJA LITIERATURA rozpoczyna w czerwcowym numerze druk powieści pisarza indyjskiego, Rasipurama Krishnaswami Narayana, *The Guide* (Narayan pisze po angielsku).

Miesięcznik publikuje również scenariusz głośnego filmu amerykańskiego *Ci, którzy nie ugięli głowy* Nathana E. Duglasa i Harolda G. Smitha. Scenariusz ten zdobył w 1958 roku Oscara oraz nagrodę krytyków New Yorku.

W dziale poezji znajdujemy wiersze poety bułgarskiego Włodzimierza Baszewa, poety czeskiego Iwana Skali oraz fragment poematu poety z Martyniki, Eduarda Glissanta — *Czarna sól*.

W dziale krytyki literackiej zwraca uwagę obszerny esej J. Frida poświęcony dramaturgii Ionesco. Krytyk przyjmuje umowny podział twórczości Ionesco na dwa okresy — „wczesnych eksperymentów" i „dojrzałości" (obejmujący dwie ostatnie sztuki dramaturga), i szczegółowo omawia ewolucję autora *Łysej śpiewaczki* w kierunku komunikatywności i większego powiązania z palącymi problemami rzeczywistości. Frid nie szczędzi pochwał *Mordercy bez poborów* i *Nosorożcowi*, podkreśla jednak, że wymowa społeczna i artystyczna tych sztuk znacznie przekracza ramy programowych założeń pisarza. „Powstała paradoksalna sytuacja — pisze Frid — ludzie, dla których pisze Ionesco, odnajdują w jego utworach ogólnoludzkie i postępowe treści i jak gdyby kontynuując pracę nad sztuką, zrywają więzi łączące ją z koszmarnym labiryntem dwuznaczności i »metafizycznego« absurdu".

Krytyk poświęca także sporo miejsca düsseldorfskiej i paryskiej premierze *Nosorożca*.

W dziale *„Kalendarz" Inostrannej Litieratury* miesięcznik zamieszcza z okazji 60-tej rocznicy urodzin Leona Kruczkowskiego artykuł B. Stachiejewa poświęcony twórczości pisarza.

Miesięcznik przynosi także bogaty przegląd prasy zagranicznej i kronikę kulturalną.

zf

ROCZNICA JARACZA

11 sierpnia 1960 mija 15 lat od śmierci jednego z najwybitniejszych polskich artystów teatru — Stefana Jaracza. Niestety, dwie wydane po wojnie książki o tym niezwykłym aktorze budzą poważne zastrzeżenia. Jedyną wartościową rzeczą jest krótki, ale świetny szkic Jerzego Szaniawskiego, drukowany przed 5 laty w *Nowej Kulturze* i przedrukowany w książce pt. *W pobliżu teatru.*

Szaniawski pisząc o Jaraczu użył określenia: „niezwykły człowiek, który został aktorem". Niezwykły był między innymi stosunek Stefana Jaracza do spraw pisarstwa i literatury. On sam posiadał niezaprzeczalne zdolności literackie. W młodości (zanim został aktorem) pisywał wiersze. Ale miarą jego talentu pisarskiego są utwory pozornie nieliterackie. Arcydziełem w swoim rodzaju można nazwać referat o pracy aktora, wygłoszony w kwietniu 1936 na nadzwyczajnym zjeździe ZASP-u a drukowany w *Scenie Polskiej.* Takiej celności i barwności sformułowań, dowcipu i rzeczowości połączonej z urodą słowa — niesposób znaleźć w okolicznościowych przemówieniach. Równie piękne były *Pamiętniki,* które wielki aktor pisał podczas ostatniej wojny; niestety 5 egzemplarzy tych *Pamiętników* zaginęło w 1944 roku w czasie Powstania. Poszukiwania podjęte przez rodzinę i przyjaciół, ponawiane ostatnio przez red. Wacława Wagnera, nie dały rezultatu. Jednakże nieliczni, którzy mieli okazję czytać *Pamiętniki* podczas wojny — jednomyślnie chwalą ich literacką urodę. Opinię tę potwierdziły przypadkowo uratowane małe fragmenty utworu, drukowane przez *Twórczość* w roku 1945. Warto wreszcie przypomnieć kilka artykułów i manifest do aktorów, pisane przez Jaracza zimą i wiosną 1945 roku, niedługo przed śmiercią, którą przyśpieszył pobyt w hitlerowskim obozie.

Jaki był stosunek Jaracza do literatury dramatycznej? Praca jego była związana z kilku wybitnymi nazwiskami naszej literatury. Przede wszystkim z Żeromskim. Role Smugonia w *Przepióreczce* i Szeli w *Turoniu,* kilka postaci w filmach osnutych na tle powieści Żeromskiego — to daty pamiętne w dziejach naszej sceny, a kreacje Smugonia i Szeli miały zapewne znaczenie dla rozwoju naszej dramaturgii. Równie wielkie było oddziaływanie dwóch ról w komediach Perzyńskiego: Jaracz był niezapomnianym bohaterem *Szczęścia Frania,* a także owym paradoksalnym protagonistą *Uśmiechu losu,* zdumiewająco wykazującym wpływ pieniądza na sprawy moralne. Warto też przypomnieć o Judaszu Tetmajerowskim, o Włóczędze w *Miłosierdziu* Rostworowskiego, o jednej z głównych postaci w *Rodzinie* Słonimskiego, o *Firmie* Hemara, a może i o skromnej literacko *Polityce i miłości,* uświetnionej jednak rolami wielkiego Kamińskiego i Jaracza w dwóch epizodach chłopskich. Co do Szaniawskiego, współpraca z nim Jaracza zaczęła się od *Ptaka* (w którym grał sekretarza magistratu), *Żeglarza* (którego reżyserował i gdzie miał grać Nuta), aż do

Dziewczyny z lasu, gdzie tuż przed wojną swą niepokojącą rolą Gajowego przypominał Jaracz, jak złożone i niebezpieczne są atawizmy w psychice nowoczesnego człowieka.

Niestety, w prowadzonym przez Jaracza *Ateneum* ograniczano czasem wielkiego artystę w swobodnym doborze repertuaru. Z zewnątrz niezbyt lojalna konkurencja dyrektorska działała hamująco, zakupując sztuki — tylko po to, by ich nie otrzymał Adwentowicz czy Jaracz. Na wewnątrz zbyt wierzący w „kasę" przedsiębiorcy nakłaniali czasem do wyboru pozycji nieliterakich. Mimo to sztuki Molierowskie (*Szkoła żon* i *Świętoszek*), Fredrowskie (*Damy i huzary* czy *Zemsta*) czy współczesne (np. *Senat szaleńców* Korsaka, *Ulica* Rice'a, *Krzyczcie Chiny* Tretiakowa) pozostają w pamięci. Tuż przed wybuchem wojny projektował Jaracz pozyskanie współpracy Ćwiklińskiej. Myślał sam o Szekspirze, o *Otellu*, którego przekład, w ścisłej z Jaraczem współpracy, przygotowywała Zofia Siwicka.

Wydanie naprawdę dobrej, opartej na ściśle ustalonych faktach książki o Jaraczu wydaje się — wręcz koniecznością.

W. N.

UMARŁ PIOTR REVERDY

Nie ma o nim nawet wzmianki w książeczce René Lalou *Histoire de la poésie française* (Presses Universitaires de France, Paris, 1958). Należną sprawiedliwość oddał mu natomiast poświęcony Francji numer *Twórczości*, a wzmiankę znajdziemy w znakomitej książce Zbigniewa Bieńkowskiego *Piekła i Orfeusze* („Czytelnik", Warszawa, 1960).

Niespodziewana śmierć poety głęboko wzruszyła jego przyjaciół: Aragona i Philipe Soupaulta. Autor *Les yeux d'Elsa* pisze: w *Lettres Françaises:* „Piotr Reverdy umarł — i oto poezja francuska otrzymała cios bolesny, a i my także zostaliśmy uderzeni w samo serce ... Odczuwam jakby głuchy ból, mam zawrót głowy, jakby się otworzyła przepaść, darujcie mi!... Gdy mieliśmy po dwadzieścia lat — Soupault, Breton, Eluard i ja — Reverdy reprezentował dla nas całą krystaliczność świata. Był poetą przykładowym... Choć tymczasem upłynęło życie, nigdy nie potrafiło ono zepsuć tego obrazu, tej niejasnej świadomości, tych cieni naszej młodości. Nie będę się bawił w mierzenie poniesionej straty; miałem już za życia wobec tego człowieka poczucie czegoś niezgłębionego ... Pozostali nam tylko Saint-John Perse i Marie Noël, a był kiedyś Apollinaire i Eluard... Nie zwracano uwagi na tego nieznajomego, który się trzymał na uboczu; ale słońce się obróci i jego cień urośnie, rozszerzy się, przykryje całe stulecie...".

Gorzkie było wspomnienie, zamieszczone w tym samym numerze *Lettres Françaises* przez Filipa Souppault: „Odczuwam wstyd, palący wstyd, że nie umiałem oddać mu sprawiedliwości, że nie krzyczałem, że nie proklamowałem mego podziwu dla tego, który był — powtarzam — najbardziej autentycznym poetą swego czasu, naszego czasu... Dzięki niemu poezja francuska zachowała swoją wielkość i swoją godność. Podczas gdy tylu szalbierzy i fałszerzy dyskredytowało spadek po Rimbaudzie i Guillaume Apollinairze, Reverdy chciał pójść »dalej«, ku większej czystości ... Ciężko to przeżywam, że w czasie jego agonii nie mogłem mu wyrazić mego zaufania i wdzięczności, gdyby bowiem nie był cudownym człowiekiem i nieporównanym poetą, ja sam nie zostałbym nigdy poetą". „Jednym z pięciu lub sześciu największych poetów naszego stulecia" nazwał Reverdy'ego krytyk René Lacote.

Reverdy urodził się 13 września 1889 roku w Narbonne, w rodzinie uprawiającej wino i sztukę. Studiował w Tuluzie i Narbonne. W roku 1907, oczyma młodego chłopca, patrzył w rodzinnym mieście na stłumienie rozruchów chłopskich przy pomocy wojska; wzbudziło to w nim gwałtowne uczucia antymilitarystyczne, które mu kazały przyjąć z ulgą uwolnienie od służby wojskowej. Jednak podczas pierwszej wojny światowej, uznając pruski nacjonalizm i hakatyzm za zło najgorsze, dobrowolnie — mimo choroby — zaciągnął się Reverdy do wojska i walczył na froncie aż do 1916 r.

Poprzednio (4 lata przed wybuchem wojny) przeniósł się do Paryża i zamieszkał na Montmartre, gdzie związał

się przyjaźnią z wielkimi malarzami: Juanem Grisem, Braque, Matissem i Légerem oraz Apollinairem i Max Jacobem. Ogromną rolę odegrał w jego życiu Picasso, któremu 19 lat potem poświęcił słynną książkę *(Pablo Picasso)* i który ilustrował wielkimi czerwonymi liniami („niby plamami świeżej krwi", by użyć wyrażenia Aragona) jego najważniejszy zbiór wierszy *Le chants de morts* (1948).

W 1915 roku ukazał się pierwszy zbiór poezji Reverdy'ego (pochodzących z 1913 roku); w 1917 ogłoszona została pierwsza jego powieść. W 1916, po powrocie z wojska, założył miesięcznik poetycki *Nord — Sud*, przeznaczony do propagowania nowych tendencji estetycznych. Reverdy z naciskiem zaznaczał, że nie jest ani surrealistą, ani dadaistą. Propagował „realizm poetycki". Jednakże surrealiści stwierdzali, wszyscy — od Aragona do Bretona — że zawdzięczają mu więcej niż komukolwiek innemu. Można zatem porównać jego znaczenie do tego, które Staff lub Leśmian mieli wobec Skamandrytów.

Ogółem wydał Reverdy około 30 książek, przeważnie w niewielkim nakładzie. Choć jest wśród nich kilka powieści (np. *Le Voleur de Talon* i *La Peau de l'Homme)* oraz esejów *(Selfdefence, Pablo Picasso, Le Livre de mon Bord)* Reverdy niemal wyłącznie poświęcił się poezji i żył poezją. Po ostatniej wojnie ukazały się dwa wydania zbiorowe jego wierszy: *Plupart de Temps* (u Gallimarda, w 1945) i, kompletniejsze jeszcze, *Main — d'Oeuvre* (w *Mercure de France*, 1949).

Od 1949, gdy wydał ostatni swój tom *Une Aventure méthodique* Reverdy nic już nie ogłaszał i wycofał się z paryskiego zgiełku do małego domku, który kupił w Solesmes.

Jeden z najpiękniejszych zbiorów Reverdy'ego to ów *Śpiew zmarłych (Le Chant des Morts)*, pisany z pamięcią o poległych drugiej wojny światowej i z przeczuciem śmierci własnej. Śpiewność i melodyjność tych wierszy nadawała im nieomal rytm starodawnej piosenki.

W. N.

ZNAKOMITA ROBOTA

Tom opowiadań amerykańskiego pisarza końca XIX, a dokładnie przełomu XIX i XX w., Ambrose'a Bierce'a *Jeździec na niebie* nie został niezauważony. Ukazało się kilka omówień tej pozycji przekładowej „Czytelnika". To mało jednak. Nie o ilość chodzi mi, rzecz prosta, bo jeden rzut oka celny starczyłby za stertę gadaniny. Ale właśnie tego jednego rzutu oka zabrakło. Przyjęto tom Bierce'a jako jeszcze jeden przejaw zainteresowania wydawnictw amerykańszczyzną, i tyle. A przecież opowiadania Bierce'a zasługują na głębszą, może nawet dogłębną analizę. Odkrywają bowiem korzenie tej niezwykłości, która nas przejmuje u Faulknera, są — kto wie — może bezpośrednim natchnieniem autora *Absalonie, Absalonie...* Bierce to nie jest bynajmniej tylko cień Poego. Obok fantastyczności koszmaru posiada już tę ostrość i wynalazczość psychologiczną, która zapowiada głębinową sondę Faulknera. Jego drugorzędność jest kategorią czysto historycznoliterackią, a więc jak każda kategoria tego typu, ma znaczenie umowne. Nie chodzi o windowanie go w hierarchii klasyków, ale o odczytanie go na żywo, dzisiejszymi oczami. A jest co odczytać. Opowiadania o tematyce wojennej (z wojny secesyjnej) to dosłowne rewelacje. Mam dwa szczególnie na myśli: *Przy moście nad Sowim Potokiem* i *Chickamauga*. Skazaniec *(Przy moście...)*, który w chwili zaciskania się stryczka, w tej ułamkowej chwili istnienia, przeżywa ucieczkę, ocalenie, powrót do domu i ponowną śmierć — to antenat psychologiczno-metafizycznych powikłań Faulknera. Albo bitwa *(Chickamauga)* widziana oczami głuchoniemego dziecka, które dostrzega tylko groteskowość otaczającej go grozy!

Ale w tym tomie opowiadań Bierce'a nie tylko to jest do dostrzeżenia. Wspaniały polski przekład jest autentycznym bankietem stylistycznym. Dawno z niczego nie miałem tak wielkiej radości przy samym procesie czytania, radości językowej, literackiej, książkowej po prostu, jak z tego przekładu Jerzego Krzysztonia. Słownictwo, krój, nerw i melodyka zdań, kapitalna trafność odpowiedników (np. przekład tytułu opowiadania *The Damned Thing* przez *Draństwo)*, wszystko to sprawia, że ten przekład podejrzewa się chwilami o mistyfikację w rodzaju głośnej mistyfikacji Gałczyńskiego. Przekład Jerzego Krzysztonia jest na miarę wydarzenia.

Mówiło się wiele razy, że dobra robota nie powinna być niezauważona. I to jest właśnie intencją tej noty.

zb

JAK PRZEKSZTAŁCIĆ — TO NA ORGAN POETÓW!

Lubelska korespondentka *Trybuny Ludu*, Matylda Wełna, zażądała oddania lubelskiej *Kameny* dobrej publicystyce. „Lubelscy lekarze zbierają laury na konkursach pamiętnikarskich, lubelscy studenci nie mają się gdzie wypowiedzieć, lubelscy naukowcy przywożą sporo pasjonujących obserwacji z zagranicy. Czas przekształcić profil *Kameny*, tym bardziej że może ona służyć i sąsiednim województwom: białostockiemu i rzeszowskiemu".

Jest to opinia, którą można zarejestrować. Dziwne jednak, że obojętnie przytacza ją *Przegląd prasy* sprzyjającego przecież poezji *Życia Literackiego*. Bo przecież *Kamena* jest najstarszym polskim — i prawdę mówiąc jedynym — pismem poetyckim. Powstała w tym celu przed 30 z górą laty i zdołała wtedy zgromadzić nienal wszystkich wybitniejszych polskich poetów; nie uznawała żadnych uprzedzeń, była pismem na wkroś postępowym, ostro atakowanym przez prawicę. Jeśli można jej coś zarzucić, to niedostateczne jeszcze uwzględnianie poezji i poetyckiej krytyki. Prawdę mówiąc poezja i recenzje omawiające książki zostały niepostrzeżenie „wyparte" z takich pism, jak *Nowa Kultura* i *Przegląd Kulturalny*. Wszędzie na świecie istnieją periodyki poświęcone liryce. Jeśli zrealizowany zostanie postulat pani Matyldy Wełny, poeci lubelscy (i nie tylko lubelscy) stracą jedną ze swych placówek. A przecież pisarze przejawiają swe istnienie — przy pomocy pisania. Studenci przede wszystkim powinni się u c z y ć, lekarze na marginesie tylko swej działalności mogą pisać ciekawe pamiętniki, które winny ogłaszać pisma codzienne. „Naukowcy" zawsze znajdą miejsce, gdy mają coś ciekawego do powiedzenia nawiasem mówiąc przykry neologizm „naukowiec" nie wiadomo po co wybiera poprawne polskie zwroty: „badacz", „uczony", „przedstawiciel wiedzy")...

Wniosek w sprawie *Kameny:* oddajmy ją we władanie tym, którzy ją założyli i którym jest najbardziej potrzebna — poetom!

J. R.

EUROPEJSKA WSPÓLNOTA PISARZY

W czerwcu bieżącego roku w Rzymie odbyło się zebranie organizacyjne Europejskiej Wspólnoty Pisarzy. Było to już trzecie zebranie w tej sprawie, zjazd, w którym wzięło udział około trzystu przedstawicieli literatur rozmaitych narodów europejskich. Oczywiście najliczniej była reprezentowana literatura włoska. Ungharetti, Piovene, Angioletti, Vigorelli wzięli udział między innymi w obradach zjazdu. Uchwalono statut Wspólnoty oraz obrano zarząd stowarzyszenia. Przewodniczącym został Angioletti, sekretarzem Giancarlo Vigorelli. Vigorelli jest zarazem redaktorem pisma *Europa Letteraria*, które zresztą nie jest oficjalnym organem Europejskiej Wspólnoty. Wiceprezesami zostali André Chamson (Francja) i Mikołaj Bażan (ZSRR). Do Zarządu Wspólnoty weszło po jednym przedstawicielu 23 narodów. Z ramienia Polski powołano do zarządu Jarosława Iwaszkiewicza, który wraz z Janem Brzechwą i Zofią Ernstową reprezentował naszą literaturę w Rzymie.

Prezydent Gronchi przyjął w Kwirynale zarząd nowopowstałej organizacji i w krótkim przemówieniu wyraził zainteresowanie i aprobatę dla celów Europejskiej Wspólnoty Pisarzy, to znaczy dla wzajemnego poznania literatur Wschodu i Zachodu i współdziałania w osiągnięciu pokojowych celów we współżyciu narodów europejskich.

e

E.T.A. HOFFMANN I POLSKA

Hermann Buddensieg, przyjaciel Polski i miłośnik naszej literatury, wydawca czasopisma *Mickiewicz-Blätter* (Heidelberg), ogłosił w tymże piśmie obszerne studium *E.T.A. Hoffmann i Polska*, które czyta się z dużym zaciekawieniem. Co prawda w ostatnich latach wydaliśmy kilka przekładów pro-

zy Hoffmanna, ale w gruncie rzeczy ten pisarz jest u nas jeszcze mało znany, a szkoda, bo jest to jedyny niemiecki autor romantyczny, którego twórczość wywarła duży wpływ na rozwój obcej literatury, a poza tym jego życie dziwnym kaprysem losu było z Polską związane.

Praca Buddensiega ma szerokie ramy. Wypełnia je obraz Hoffmanna — człowieka i pisarza, opis jego osobistych powiązań z Polską (wśród antenatów Hoffmanna znajdujemy nazwisko Bagieńskich, starej polskiej rodziny szlacheckiej; żona pisarza była również pochodzenia polskiego i wywodziła się z domu byłego prezydenta miasta Poznania, Rorer-Trzcińskiego), relacja o pobycie Hoffmanna w Poznaniu, Płocku i Warszawie, analiza polskich motywów w jego twórczości i wzmianki o Polakach piszących o niemieckim romantyku.

Rozprawa ma charakter naukowy, każde twierdzenie i argument opiera się na materiale źródłowym, a formą przypomina esej. Napisana jest z polotem, dużym znawstwem stosunków niemieckich i polskich owej doby, autor przytacza również ciekawe opisy Polski i Warszawy z niemieckiej literatury wspomnieniowej i wplata zręcznie do wywodów fragmenty z listów Hoffmanna i jego przyjaciół.

Buddensieg opisuje dokładnie szczegóły pobytu pisarza w Polsce. Hoffmann, po ukończeniu studiów prawniczych i uzyskaniu tytułu radcy rządowego *(Regierungsrat)*, przybył w roku 1800 do Poznania, gdzie pracował w tutejszym sądzie. W tym mieście, zdany na towarzystwo niemieckich urzędników, którzy go piekielnie nudzili, nie zabawił długo. Czas zabijał przeważnie rysowaniem złośliwych karykatur biurokratycznych prominencji, co ściągnęło nań niełaskę generałmajora von Zastrowa, który spowodował przeniesienie karykaturzysty do Płocka.

Płock, dokąd Hoffmann przyjechał z żoną — ślub odbył się w Poznaniu przed wyjazdem — był dlań istnym wygnaniem. „Pył dokumentów — jak pisał — tworzył ponury i posępny widok." Toteż pisarz przyjął z westchnieniem ulgi przeniesienie do Warszawy. W stolicy był już w marcu 1804 roku. Warszawa spodobała się Hoffmannowi, który polubił jej malownicze pałace, parki i zaułki, a w szczególności park i pałac Łazienkowski oraz Wilanów. Niewiele tu napisał, natomiast skomponował dużo utworów muzycznych, w tym operę *Weseli muzykanci*, osnutą na tekście Brentana, którą wystawiono ze średnim powodzeniem w niemieckim teatrze. W Warszawie zawarł znajomość z Józefem Elsnerem, którego twórczość bardzo cenił.

Wkroczenie Francuzów położyło kres urzędniczej karierze Hoffmanna w Warszawie. Pisarz opuścił ją na początku 1807 roku. Wyjechał do Bambergu, stamtąd droga prowadziła przez Drezno i Lipsk do Berlina. Hoffmann, wywodzi Buddensieg, był niechętny wszelkim tendencjom germanistycznym, a naturze jego z gruntu obca była mentalność prusacka. Warszawę wspominał potem w listach z sympatią. W jego nowelach często przewijają się postacie o polskich nazwiskach i polskie motywy, a jedno z opowiadań, *Ślubowanie*, jest osnute na wydarzeniach Insurekcji Kościuszkowskiej i oddaje hołd odwadze i przywiązaniu do kraju polskich kobiet. Nie jest pewne, zdaniem Buddensiega, czy pisarz znał język polski w każdym razie w jego prozie tu i ówdzie powtarzają się wyrazy polskie. O muzyce polskiej, zwłaszcza o polonezach *„vom Grafen Ogiński"* i uwerturach Elsnera, pisał z uznaniem.

Tych kilka szczegółów przytaczamy za Buddensiegiem, którego cenna praca powinna ukazać się w języku polskim.

rk

CZESKIE KSIĄŻKI O POLSCE

Zapewne niewielu ludzi w Polsce zdaje sobie sprawę z tego, z jak żywym zainteresowaniem spotykają się u naszych czeskich pobratymców sprawy związane z historią i kulturą Polski. Jest to zresztą dość stara tradycja datująca się jeszcze z czasów porozbiorowych, nie tu jednak miejsce mówić o tym, gdy nieznane są polskiemu czytelnikowi sprawy najnowsze. A wydano przecież po wojnie w Czechosłowacji, z grubsza licząc, przeszło dwadzieścia utworów literackich poświęconych naszemu krajowi, z których żaden nie został przetłumaczony na polski, ani bodaj obszernie omówiony w prasie. Do jednej z pierw-

szych książek powojennych o Polsce należy dokumentarna praca E. Vachka, znanego zresztą u nas wyłącznie jako autora powieści kryminalnych*, który trzecią serię swej pracy *Niemiecka wojna* poświęcił wrześniowej kampanii 1939 r. *(Zaczynają się wojny błyskawiczne).* K. Szelepa, dość płodny poeta, zaliczany do kręgu tzw. parnasistów, wydał też po zakończeniu wojny tomik zatytułowany *Lidice-Oświęcim-Dachau*, w którym zawarł trzy ballady, a raczej treny żałosne, poświęcone ofiarom tych faszystowskich obozów koncentracyjnych. Oświęcim jest także smutnym bohaterem trzech innych książek, a mianowicie *Doliny Josafat* A. Krausa, który w tej powieści dał wstrząsający obraz rodziny żydowskiej, wywiezionej do Oświęcimia, i *Dawid żyć będzie* Fr. R. Krausa, której to powieści główni bohaterowie — żydowski lekarz i jego syn, muzyk, również zostają przez hitlerowców wtrąceni do tego obozu. (Na marginesie warto zaznaczyć, że Fr. R. Kraus jest także autorem innej książki, która „zawadza" o Oświęcim, mianowicie jakiejś remarquowskiej próby spojrzenia na drugą wojnę światową — tym razem oczyma żydowskiego dziennikarza, przenoszonego z getta do getta i z obozu do obozu. Powieść ta nosi tytuł *Gaz, gaz... a potem ogień.*) Wreszcie trzecią książką, której nie tylko akcja toczy się w Oświęcimiu, ale która w całości poświęcona została temu obozowi, jest praca o charakterze dokumentarnym O. Krausa i E. Kulky *Fabryka śmierci* (wychodzi obecnie w VI wydaniu i została już przetłumaczona na kilka języków, m. in. na niemiecki). Fr. Kafka nie mylić z Franzem Kafką, autorem *Zamku),* prozaik i publicysta, wydał w roku 1947 tom ciekawych opowiadań zatytułowany *Spragniona pątnica,* z których zwłaszcza jedno wywierało szczególnie silne wrażenie — historia żydowskiego uciekiniera z fabryki amunicji w okupowanej Polsce. Rok wcześniej opowiadanie noszące tytuł *Bożenarodzeniowa legenda z getta* zostało wydrukowane jako osobna publikacja. Również w getcie warszawskim dzieje się akcja sztuki teatralnej K. Stanislava *Żółta wieża.* Tragiczne wypadki toczą się w czasie ostatnich tygodni przed wybuchem powstania i w pierwszym dniu powstania kwietniowego.

Do czasów międzywojennego dwudziestolecia cofają nas dwa utwory, a mianowicie sztuka teatralna L. Bublika *Gorąca miłość,* w której autor sięgnął do historii ruchu robotniczego na Ostrawie w latach dwudziestych i w której porusza problem wzajemnych stosunków polskiego i czeskiego proletariatu, oraz O. Szulerza *Granica pokoju* — słuchowisko radiowe, poświęcone współżyciu Czechów i Słowaków w Cieszyńskiem, w dobie sztucznie wywoływanych sporów granicznych polsko-czeskich. *Droga do Polski* to zbiór felietonów z podróży do naszego kraju A. C. Nora, jednego z wybitniejszych pisarzy starszego pokolenia*, który wraz z delegacją literatów czechosłowackich bawił w Polsce w r. 1947. Marii Pujmanowej nie trzeba przedstawiać czytelnikowi polskiemu, który dobrze zna tę świetną pisarkę z licznych przekładów. W dorobku znakomitej autorki *Igrania z ogniem, Ludzi na rozstajach* i *Życie zwycięża śmierć*** znajdujemy dwie książki, w których pisze o naszym kraju, a mianowicie *Notatnik słowiański* (1947 r.) — wiersze i proza, będące owocem podróży do Polski i Bułgarii, oraz *Wyznanie miłości* (1949), tom wierszy, którego część druga zawiera ballady z Warszawy i Kaszub. W roku 1950 ukazał się tom wierszy poświęcony całkowicie Polsce, a mianowicie Fr. Branislava, laureata nagrody państwowej, *Pozdrowienie Polsce.* Jest to prawdziwy i piękny wyraz szacunku i sympatii złożony naszej ojczyźnie przez wybitnego poetę czeskiego średniej generacji. W tymże samym roku 1950 ukazała się również pierwsza z kilku książek, w których pisze o Polsce L. Aszkenazy, wielki przyjaciel Polski i Polaków, uroczy, choć niedoceniony u nas pisarz, pokrewny w swej twórczości St. Dygatowi. Oryginalne utwory Aszkenazego: *Wyższa polityka, Aniołek czyli samokrytyka* ukazały się nakładem „Czytelnika". Ostatnio pojawiły się także w polskim przekładzie urocze jego felietony ze Stanów Zjednoczonych *Indiańskie lato.* Aszkenazy więc wydał w r. 1950 tom zatytułowany *Ulica Miła*

* *Człowiek i cień* ukazał się nakładem wyd. „Śląsk".

* Książkę A. C. Nora *Na pograniczu* wydał w 1948 Katowicki „Awir".

** Trylogia ta ukazała się nakładem „Czytelnika".

i inne reportaże z Polski (gdzie m. in. pisał o budowanej właśnie trasie W-Z), potem, w r. 1951, przyszły dwie książki *Błękitny notatnik* i *Warszawski kongres*, w którym zawarł wrażenia z II kongresu obrońców pokoju, jaki odbył się w naszej stolicy w listopadzie 1950 r., wreszcie w roku 1955 tom *Wszędzie spotkałem ludzi*, gdzie opublikował m. in. swoje reportaże z Polski.

Budującej się Polsce poświęcona jest także książka Karela Konrada *Przejeżdżając przez nową Polskę* — reportaż poetycki, w którym znany poeta, noszący miano zasłużonego artysty ČSR, opowiada o polskich marynarzach, artystach, filmowcach, robotnikach, studentach i aktorach, o Warszawie, Krakowie, Wawelu i Nowej Hucie, przemysłowych Katowicach, Gdyni i Tatrach. Ten udany tom zyskał czechosłowacką nagrodę pokoju.

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć o twórczości radiowej O. Waltrowej, skądinąd reżysera teatralnego w Brnie i autorki szeregu słuchowisk, która napisała bardzo interesującą audycję o Julianie Tuwimie oraz przygotowała dla scen dziecięcych widowisko osnute na warszawskiej legendzie o złotej kaczce.

dz

25-LECIE HENRI BARBUSSE

Club de Livre Progressiste wznowił z okazji 25-lecia śmierci Henri Barbusse'a jego arcydzieło: *Ogień*. Była to pierwsza wielka książka antywojenna, wydana w najtrudniejszych warunkach, podczas trwania walki, w kraju, którego znaczna część była okupowana przez wojska niemieckie, a stolica śmiertelnie zagrożona. Napisany w 1915, drukowany w lecie 1916, w odcinku dziennika *L'Oeuvre*, redagowanego przez Ludwika Téry, *Ogień* Barbusse'a już kilka miesięcy później dotarł do Polski, gdy pani Barbara Beaupré, siostra jednego z redaktorów *Czasu*, przełożyła utwór dla tego, literacko świetnego, dziennika. Być może, iż wobec cenzury austriackiej uzasadniano drukowanie skrajnie lewicowej powieści w stańczykowskim piśmie — zręczną propagandą tezy o szerzeniu się defetystycznych nastrojów we Francji. Ale treść książki nie świadczyła o defetyzmie. Ukazywała prawdę o rzeczywistym wyglądzie wojny współczesnej mogła więc działać „trująco" i „wywrotowo" także i na austro-węgierskich przedstawicieli „mięsa armatniego". Miałem wówczas niecałe 12 lat, chodziłem do trzeciej klasy gimnazjum im J. Sobieskiego w Krakowie. Pamiętam do dziś, jak gorączkowo czytaliśmy *Ogień* w odcinkach *Czasu*. Jedna szczególnie scena pozostała w naszej pamięci: ta, w której dwaj frontowi żołnierze odbywają krótki urlop w mieście pozafrontowym i słyszą rozmowę kawiarnianą, z której wynika, że nikt tu właściwie nie wierzy w codzienne piekło wojny. Okropności frontu wydają się fantazją lub przesadą — podobnie jak dzisiejszy mieszkaniec południowej Ameryki ma pewne trudności w zrozumieniu prawdy o Oświęcimiu czy zagładzie Warszawy... Żołnierze z *Ognia*, którzy słyszą te rozmowy, dopiero co przeżyli całą prawdę, gorszą od koszmaru. Widzieli z daleka sterczące z rowów kłębowiska poszarpanych przez szrapnele ciał kolegów. Ręce nogi sterczą z nich jak korzenie drzew: strefy ognia nie pozwalają na oddanie ostatniej posługi. Urlopnicy, którzy są świadkami obojętnych i sceptycznych rozmów za frontem — odchodzą w milczeniu i ani jedno słowo protestu nie wydaje się im potrzebne czy możliwe. Słyszę do dziś owe przejmujące milczenie.

Rudolf Starzewski, ówczesny naczelny redaktor *Czasu*, dał dowód niemałej przenikliwości artystycznej, drukując powieść Barbusse'a. W ten sposób sławny dziennikarz z *Wesela* stał się u nas patronem jednego z prekursorów powieści „międzywojennej". Albowiem wpływ Henri Barbusse'a na życie literackie — był ogromny. Można przypuszczać, że nie obcy był temu oddziaływaniu Romain Rolland, gdy pisał swe ostre książki antywojenne. Duhamel i Dorgèles byli już w swych pierwszych utworach (jak *Żywoty męczenników* czy *Drewniane krzyże*) nie omal uczniami Barbusse'a. Kilkanaście lat później zjawiła się w Niemczech antywojenna literatura Remarque'ów, Rennów, Glaeserów i innych. Ale już w 1925 roku Anglik, Norton Cru, w książce *Świadkowie* próbował sporządzić bibliografię książek, ukazujących prawdziwe oblicze pierwszej wojny

światowej. Byłoby rzeczą niesłuszną przeceniać wpływ Barbusse'a; sama rzeczywistość wojny miała tu znaczenie głównej inspiracji. Ale zważmy, że różne były książki o wojnie. Renn zwracał niedawno uwagę w wywiadzie udzielonym tygodnikowi *Lettres Françaises*, że *Na Zachodzie bez zmian* przyjmuje fałszywą tezę — iż dla demaskowania wojny nowoczesnej trzeba zohydzać odwagę i godność. Przeciwnie: najodważniejsi stawali się pierwszymi buntownikami. Milczenie żołnierzy z *Ognia* działało jak protest najostrzejszy.

Można się dziwić, że ostra bądź co bądź cenzura wojenna przepuściła w Paryżu, w lecie 1916, taką powieść, jak *Ogień* Barbusse'a. Robert Coiplet przypomina w *Le Monde*, że skreślenia cenzuralne na ogół były w *Ogniu* niewielkie. Jedno z poważniejszych dotyczyło rozdziału *Le Portique*. Narrator wraz ze swym kolegą, Poterloo, ogląda ruiny miejscowości Soucher, z której nie zostało nic po poprzednich bombardowaniach. W tym nastroju zwierza się Poteloo, że dzięki pomocy żołnierzy niemieckich z Alzacji przedostał się potajemnie na tyły frontu nieprzyjacielskiego i w Pas de Calais widział przez okno młodą swoją żonę, siedzącą między dwoma niemieckimi podoficerami i uśmiechającą się do nich, „ani szczęśliwą, ani nieszczęśliwą". Maleńka córeczka wdrapała się na kolana jednego z Niemców.

Poterloo, opowiadając o tym, znalazł piękne i mądre słowa na usprawiedliwienie swej żony. Nie może przecież wiecznie się smucić: „Rozumiesz, jest sama, beze mnie; stworzonko ma zaledwie 26 lat. Nie może pohamować swej młodości; paruje z niej wszystkimi sposobami, a gdy odpoczywa przy lampie, w cieple wieczoru, nie może się nie uśmiechać. A gdyby nawet śmiała się w głos, byłaby to tylko — śpiewająca jej gardłem — młodość. Wszystko trzeba po wojnie odbudować piękniej i lepiej. Zobaczysz, odbuduje się i dom, i życie wspólne!". Tej samej nocy Poterloo zostaje zabity przez pocisk i w oczach narratora wylatuje w powietrze, z płomieniem obejmującym głowę...

Skreślenia cenzury przyczyniały się do powodzenia powieści i zwiększania nakładu dziennika *L'Oeuvre*, który ćwierć wieku później niesławne życie zakończył. Mimo wszystko *Ogień* ukazał się w wydaniu książkowym, a nawet — w tym samym roku 1916 — został uwieńczony nagrodą Goncourtów. Owa skreślona przez cenzurę scena z rozdziału *Portique* przywodzi na myśl inną powieść francuską, napisaną konspiracyjnie podczas ostatniej wojny: *Milczenie morza* Vercorsa. Rodzina francuska w Bretanii nie uśmiecha się tu do niemieckiego oficera, działającego zresztą w najlepszej wierze. Na wszystkie jego słowa, na wielki jego monolog, Francuzi reagują absolutnym milczeniem. Wojna 1914—1918 była ostatnią chyba w dziejach walką żołnierzy. Wojna 1939—1945 była już zmaganiem cywilów, w której żołnierze i ich żony oraz dzieci obarczeni zostali zadziwiającym równouprawnieniem cierpienia.

W. N.

STOSUNKI FRANCUSKO-POLSKIE

W paryskim miesięczniku *Cahiers Pologne-Allemagne* opublikował prof. Marian Morelowski z Wrocławia rewelacyjny artykuł, w którym streszcza wyniki swych 25-letnich badań na temat związków między sztuką i kulturą polską wczesnego średniowiecza a ogniskiem artystycznym istniejącym we wczesnym średniowieczu między Mozą i Sekwaną. W ciągu dłuższego czasu historycy niemieccy głosili, iż cywilizacja Polski średniowiecznej była wyłącznym rezultatem pracy niemieckich książąt, zakonników i mieszczan. Krańcowo sformułowane wnioski wysnuli z tych twierdzeń hitlerowcy w swych publikacjach wydawanych w Krakowie podczas ostatniej wojny, np. w czasopiśmie *Die Burg*, które wydawał gubernator dr Frank. Próbowano również „włączyć" w zakres kultury germańskiej ognisko walońskie, nad Mozą, a na północ od Sekwany, czyli w dzisiejszej Belgii oraz departamentach Francji północnej. Badania uczonych belgijskich, jak Feliks Rousseau (*La Meuse, le pays mosan et son importance avant le XII siècle, Namur* 1930), francuskich, jak Francastel, oraz wielu obiektywnych badaczy niemieckich — obaliły tę teorię. „Kraj mozański" i

cywilizacja „walońska" były niewątpliwą częścią integralną świata wczesno-francuskiego.

Otóż stąd właśnie, już od końca X wieku, sięgały potężne oddziaływania artystyczne ku Polsce (bezpośrednio czy za pośrednictwem Czech). Już w XI i XII w. istniało w Polsce około 28 kategorii rzemieślników-artystów; nic dziwnego, że grunt był przygotowany na przyjęcie sztuki romańskiej; istnieje już w tym czasie w Polsce około 100 kościołów w stylu romańskim, wzniesionych w trwałym materiale. Mimo strat spowodowanych przez najazd tatarski w 1241 roku i zagubienia wielu tekstów, znamy nazwiska ówczesnych polskich konstruktorów. Sztuka dekoracyjna rozwinęła się już w Opolu po roku 1000-ym. W tym czasie misja wysłana przez benedyktynów z Liège wprowadza do Polski waloński kult świętego Lamberta. Mieszko I otrzymuje na chrzcie drugie imię typowo walońskie: Dagobert (w skróceniu „Dago"). Czeski apostoł, święty Wojciech, z książęcej rodziny Sławników, miał również drugie imię pochodzenia walońskiego: Adalbert, a jeden z najstarszych jego „żywotów" jest przechowywany w Belgii, przy czym natychmiast po śmierci męczeńskiej poświęcono mu świątynię w Liège. Twierdzą walońskich benedyktynów miał się stać potem klasztor tyniecki pod Krakowem. Wprowadzili tu benedyktyni walońscy zwyczaje i sztukę znad Mozy i Sekwany, na wzór Saint-Denis i Paryża. Stamtąd artystyczne wpływy walońsko-francuskie rozciągnęły się na Wrocław, Płock i Lubin.

Nie podobna streszczać wszystkich pasjonujących stwierdzeń i odkryć profesora Morelowskiego. Warto jednak przytoczyć jego myśl, że „Mozanie, Francuzi i Walonowie wprowadzili w Polsce koncepcję, formy i nieśmiertelny prestiż cywilizacji starożytnej, jednocześnie dalekiej i bliskiej. Stała się ona wspólnym naszym dobrem".

Czyż to nie doniosły przyczynek do historii artystycznych relacji francusko-polskich?

W. N.

POLECAM LONDYN

Malarz, amator czy historyk sztuki, jeśli myśli o wyjeździe za granicę, to jego marzenia koncentrują się w większości przypadków wokół Paryża. Rzecz charakterystyczna dla naszych czasów, że nawet Włochy schodzą na plan drugi w programie artystycznych wojaży. A gdyby tak Paryż przyszło zamienić na Londyn, znakomita większość rodaków interesujących się sztuką byłaby głęboko nieszczęśliwa. Londyn jest brzydki, mglisty, nudny i poza niedźwiedzimi czapkami gwardzistów nie ma w nim nic do oglądania — taka jest opinia ogółu. Wbrew niej stawiam tezę, że pod względem dzieł sztuki (a co najmniej malarstwa) stolica Anglii jest daleko bogatsza niż Paryż.

Zestawienie National Gallery (tylko malarstwo) z Louvre'em wypada na korzyść tej pierwszej. Niewiele ponad tysiąc płócien w 30 salach, ale za to arcydzieło koło arcydzieła. Układ przemyślany i logiczny. Żadne chyba muzeum świata nie daje tak kompletnej wiedzy o malarstwie europejskim od Duccia do Cézanne'a, jak galeria londyńska. Przytoczmy przykładowo Hiszpanów (El Greco!), o których Louvre daje tylko blade pojęcie.

Jeśli odcedzić z Tate Gallery wiktoriańskie narracyjne malarstwo, to ofiarowuje ona widzom świetną kolekcję ojca taszyzmu, Turnera, oraz przemyślany zestaw malarstwa współczesnego, a zwłaszcza szereg kapitalnych obrazów Cézanne'a, ilustrujących narodziny kubizmu.

Potężne (sto kilkadziesiąt sal) Victoria and Albert Muzeum poświęcone jest głównie sztuce użytkowej, dekoracyjnej i rzeźbie, ale podane to jest na tak szerokim tle porównawczym, jak w żadnym chyba muzeum na świecie. Tylko tutaj można zrozumieć zawiłe pokrewieństwa, mariaże form, cywilizacje synkretyczne i epoki przejściowe. Victoria and Albert Muzeum udziela lekcji szerokiego spojrzenia na sztukę, ukazuje bezsensowność podręcznikowych podziałów na szczelnie zamknięte style i szkoły. Tutaj mogłaby się narodzić idea książki Malraux o sztuce.

British Muzeum zawiera istotną część Akropolu (Elgin Marbles) oraz jedną z najbogatszych kolekcji sztuki egipskiej (zwłaszcza malarstwo, którego nie ma w Paryżu), babilońskiej, asyryjskiej, perskiej, hetyckiej, dalekiego Wschodu, Oceanii...

Dalej znakomita Wallace Collection... ale to wszystko można znaleźć w przewodniku i chyba to, co wyżej powie-

działem, wystarcza, aby udowodnić, że Londyn pod względem przeżyć artystycznych może przyćmić nawet Paryż.

Tylko że mimo wszystko ilość osób pielgrzymujących do Jana van Eycka, Belliniego i El Greco, wbrew pozorom, zmniejsza się. Młodzi artyści poszukują iluminacji w inny sposób. I na to już żadne argumenty racjonalne i moja mała oda na część artystycznego Londynu — nie pomogą.

zh

KOMUNIKAT

W celu pobudzenia twórczości literackiej w dziedzinie prozy

Związek Literatów Polskich
Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik",
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Państwowe Wydawnictwo „Iskry" oraz
Wydawnictwo Literackie

ogłaszają

pod protektoratem Ministerstwa Kultury i Sztuki

KONKURS

na powieść, opowiadania, pamiętniki i esej

ze szczególnym uwzględnieniem tematyki współczesnej, obrazującej życie w Polsce Ludowej.

Udział w konkursie może wziąć każdy obywatel polski. Na konkurs mogą być zgłoszone tylko prace o objętości co najmniej 150 str. maszynopisu w formacie znormalizowanym, które dotychczas ani w całości, ani w części nie były publikowane lub ogłaszane przez radio.

Utwory należy nadsyłać w 3 egzemplarzach pod adresem: Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, Warszawa, ul. Jasna 26, w terminie do dnia 31 grudnia 1961 r.

Nadsyłane teksty winny być opatrzone godłem. Do utworów dołączyć należy kopertę, opatrzoną również godłem, zapieczętowaną, zawierającą wewnątrz imię, nazwisko i adres autora.

Przewiduje się nagrody w każdym z wymienionych radzajów twórczości. Pierwsza nagroda za powieść lub tom opowiadan o tematyce współczesnej wynosi 75.000 zł., a w pozostałych dziedzinach twórczości 40.000 zł.

Ogólna suma nagród wynosi 500.000 zł. Zastrzega się do decyzji Sądu Konkursowego prawo dokonania zmian w wyznaczonych nagrodach oraz określenia ilości i wysokości dalszych nagród i wyróżnień.

Skład sądu konkursowego będzie podany w późniejszym terminie.

Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi najpóźniej w dniu 22 lipca 1962 r.

Wydawnictwa organizujące konkurs zastrzegają sobie prawo pierwszeństwa wydania nadesłanych prac.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Fredro Aleksander — *Śluby panieńskie czyli magnetyzm serca.* Komedia w pięciu aktach, wierszem. Wstęp opracowała Halina Sołdaczuk, aneks Krystyna Czajkowska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 217, 3 nl.

Klonowic Sebastian Fabian — *Worek Judaszów.* Opracowali: Kazimierz Budzyk, Antonina Obrębska-Jabłońska. Komentarz prawniczy opracował Zbigniew Zdrójkowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960, wydanie I; str. 458, 2 nl.

Kraszewski Józef Ignacy — *DZIEJE POLSKI. Banita.* Powieść z czasów Stefana Batorego. Przygotował do druku, posłowiem i przypisami opatrzył Stefan Świerzewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, Wydanie I; str. 432, 4 nl.

— *DZIEŁA. Pan major. Na wschodzie.* Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk-Darowska. Obwolutę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 294, 2 nl.

Mickiewicz Adam — *Wiersze.* Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik', 1959; str. 591, 1 nl.

Orzeszkowa Eliza — *Dobra pani. A...B...C...* Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 77, 3 nl.

W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego. Opracowali Stanisław Makowski i Zbigniew Suchodolski. (Biblioteka Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Tom I). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 762, 2 nl.

Wyspiański Stanisław — *DZIEŁA ZEBRANE.* Tom 9. *Cyd. Powrót Odysa. Sędziowie.* Karty tytułowe, tłoczenia i obwolutę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 353, 1 nl.

Żeleński Tadeusz (Boy) — *Marysieńka Sobieska.* Wstęp i przypisy Władysława Czaplińskiego. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 401, 3 nl.

Żeromski Stefan — *Dramatu akt pierwszy.* Z autografu wydał Stanisław Pigoń. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich, Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 87, 1 nl.

Klasycy literatury obcej

Bierce Ambrose — *Jeździec na niebie i inne opowiadania.* Tłumaczył Jerzy Krzysztoń. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 206, 2 nl.

Dante Alighieri — *Życie nowe.* Przełożył Edward Porębowicz. Opracowała Jadwiga Gałuszka. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 67, 5 nl.

Eliot George — *Młyn nad Flossą.* Tłumaczyła Anna Przedpełska-Trzeciakowska. Obwoluta, karta tytułowa i tłoczenia: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 626, 2 nl.

Franklin Beniamin — *Żywot własny.* Przełożył Julian Stawiński. Wiersze przełożyła Zofia Kierszys. Przypisy opracował Wiesław Furmańczyk. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 221, 3 nl.

James Henry — *Ambasadorowie.* Tom I i II. Tłumaczyła Maria Skibniewska. Posłowie Henryk Krzeczkowski. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; tom I str. 439, 3 nl; tom II str. 366, 2 nl.

Kuprin Aleksander — *Pojedynek.* Tłumaczyła Halina Rogala. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 390, 2 nl.

Nerval Gérard, de — *Sylwia i inne opowiadania.* Przełożył Leon Choromański. Posłowie napisał Maciej Żurowski. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 226, 2 nl.

Pomiałowski Mikołaj — *Mieszczańskie szczęście. Mołotow.* Przełożyli Irena Tuwim i Julian Stawiński. Posłowiem opatrzył René Śliwowski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 351, 3 nl.

Sagi islandzkie. Opracował Artur Górski. Ilustrowała Maria Hiszpańska-Neumann. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 288, 4 nl.

Shaw George Bernard — *Święta Joanna.* Kronika dramatyczna w sześciu scenach z epilogiem. Przełożył Florian Sobieniowski. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 243, 1 nl.

Stendhal (Henri Beyle) — *Pustelnia parmeńska.* Przełożył i wstępem poprzedził Tadeusz Żeleński (Boy). Tom I, II. Posłowie Jana Kotta. Przypisy Leona Bielasa. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie IV; tom I str. 298, 2 nl; tom II str. 325, 3 nl.

Thackeray William Makepeace — *Targowisko próżności.* Przełożył Tadeusz Jan Dehnel. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Tom I i II. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; tom I str. 556, 4 nl; tom II str. 551, 5 nl.

Tołstoj Lew — *Anna Karenina.* Powieść. Przełożyła Kazimiera Iłłakowiczówna. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie VIII; tom I, str. 574, 2 nl; tom II, str. 515, 1 nl.

Zola Emil — *ROUGON MACQUARTOWIE. Marzenie.* Przełożyła Ewa Krasnowolska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 179, 5 nl.

Poezja, dramat

Braun Jerzy — *Patos przemijania.* Z wierszy dawnych i nowych. Okładkę projektowała Zofia Juszczyk-Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 110, 2 nl.

Czachorowski Stanisław Swen — *Białe semafory.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 108, 4 nl.

Jasieński Bruno — *Rzecz gromadzka.* Sztuka sceniczna w czterech aktach. Opracował i wstępem poprzedził Stefan Klonowski. Opracowanie graficzne: Janina Fabiańska-Banaszkowa. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 129, 3 nl.

Jurandot Jerzy — *Mąż Fołtasiówny.* Komedia muzyczna w 5 obrazach z muzyką Władysława Szpilmana. Okładkę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 166, 2 nl.

Kamieńska Anna — *W oku ptaka.* Okładkę projektowała Hanna Wiśniewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 70, 2 nl.

Karczewska Wanda — *Liryki. Wybór z lat 1945—1955.* Okładkę i stronę tytułową pojektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 124, 4 nl.

Kierst Jerzy — *Dwa morza.* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 83, 1 nl.

Kruczkowski Leon — *Pierwszy dzień wolności.* Sztuka w 3 aktach. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 118, 2 nl.

Podhorski-Okołów Leonard — *Wybór poezji.* Opracował i wstępem opatrzył Seweryn Pollak. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 241, 3 nl.

Różewicz Tadeusz — *Rozmowa z księciem.* Okładkę i karty tytułowe projektował Jerzy Tchórzewski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 102, 6 nl.

Rylski Maksym — *Liryki.* Wybrał Kazimierz Andrzej Jaworski. Ilustrowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 31, 5 nl.

Szczypaczow Stiepan — *Strofy miłosne.* Wybrał Tymoteusz Karpowicz. Ilustrowała Zofia Juszczyk Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 32, 4 nl.

Zelenay Tadeusz — *Kartki z pamiętnika poetyckiego.* Okładkę i przerywniki projektował Ryszard Twardoch. Katowice, „Śląsk", 1960; str. 58, 6 nl.

Proza

Allen Johannes — *Zabawa w miłość.* Przełożył Krzysztof Zarzecki. Wiersz przełożył Włodzimierz Lewik. Obwolutę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 210, 2 nl.

Andrić Ivo — *Konsulowie ich cesarskich mości.* Z serbochorwackiego tłumaczyła Halina Kalita. Wstęp napisał Alija Dukanović. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 579, 1 nl.

Andrzejewski Jerzy — *Popiół i diament.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich (Biblioteka Powszechna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie nowe; str. 381, 3 nl.

Balcerzak Janina — *Stracona młodość?* Okładkę projektował Jerzy Cherka. Ilustrowała Teresa Obmińska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 154, 2 nl.

Bozić Mirko — *Ród Kurlanów.* Przekład autoryzowany Marii Krukowskiej. Opracowanie graficzne: Andrzej Antoni Kowalewski, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 319, 1 nl.

Brandys Kazimierz — *Miasto niepokonane.* Okładkę projektował Czesław Bieniek. (Biblioteka Syrenki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, str. 267, 1 nl.

Broszkiewicz Jerzy — *Opowieść o Chopinie.* Ilustrowali: Bożena Truchanowska i Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie III; str. 221, 3 nl.

Brzoza Jan — *Kazimierz Pułaski.* Opowieść historyczna. Okładkę projektował J. Kępkiewicz. Rysunki: Mieczysław Majewski. (Biblioteczka Niezapominajki). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 153, 3 nl.

Butler Samuel — *Droga człowiecza.* Przełożył Jerzy Schwakopff. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 649, 3 nl.

Cooper James Fenimore — *Tropiciel śladów.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Ilustrował Andrzej Heidrich. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 405, 3 nl.

Durych Jaroslav — *Zbłąkani.* Tłumaczyła Maria Erhardtowa. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1966, wydanie I; str. 814, 2 nl.

Feuchtwanger Lion — *Odyseusz i wieprze, czyli tarapaty z kulturą.* Przełożyła Maria Wisłowska. Ilustrował Aleksander Stefanowski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 53, 3 nl.

Fiedin Konstanty — *Sanatorium „Arktur".* Przełożyła Krystyna Bilska. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 186, 2 nl.

Graves Robert — *Belizariusz.* Przełożył Adam Kaska. Obwolutę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 494, 2 nl.

Habe Hans — Off Limits. Z niemieckiego przełożyła Wanda Kragen. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 464, 2 nl.

Hériat Philippe — *Rodzina Boussardelów.* Tłumaczyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 667, 1 nl.

— *Wybrańcy losu.* Tłumaczyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 357, 3 nl.

— *Złote kraty.* Tłumaczyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 406, 2 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Tatarak i inne opowiadania.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 258, 2 nl.

Jerome K. Jerome — *Trzech panów w łódce (nie licząc psa).* Przełożył Kazimierz Piotrowski. Ilustrował Mieczysław Piotrowski. Okładkę projektował Janusz Stanny. Wstęp i przypisy opracował Kazimierz Piotrowski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 284, 4 nl.

Kaden - Bandrowski Juliusz — *Aciaki z pierwszej A.* Okładkę projektowała Bożena Kajanek. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 181, 1 nl.

Kamiński Ireneusz Gwidon — *Czas słońca.* Opowiadania. Okładkę projektowała Irena Jarzyńska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960, wydanie I; str. 151, 5 nl.

Kapeniak Józef — *Przepaść.* Powieść. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 230, 2 nl.

Katajew Walentin — *Złote pióro.* Przełożył Jerzy Jędrzejewicz. Okładkę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 284, 4 nl.

Kąkolewski Krzysztof — *Zbawiciel świata porwany.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 201, 3 nl.

Kessel Joseph — *Lew.* Przełożył Zygmunt Szymański. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 245, 3 nl.

Kłyś Ryszard — *Droga do Edenu.* Okładkę projektował Wiesław Dymny. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 210, 2 nl.

Koptiajewa Antonina — *Przyjaźń.* Tłumaczyła Zofia Łapicka. Obwolutę projektował M. Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 654, 2 nl.

Kowalska Anna — *Kandelabr efeski.* Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 174, 4 nl.

Kozakiewicz Mikołaj — *Vesta nie zna litości.* Powieść kryminalna. Okładkę projektował Roman Chruściel. Katowice, „Śląsk", 1960; str. 538, 2 nl.

Koźmiński Karol — *Jan Henryk Dąbrowski.* Obwolutę i ilustracje projektował Antoni Uniechowski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 360, 4 nl.

Krzyżanowska Zofia — *Czarna flaga.* Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 375, 5 nl.

Kuncewiczowa Maria — *Dni powszednie państwa Kowalskich.* Powieść radiowa. Opracowanie graficzne: Maria Łuszczkiewicz Jastrzębska. (Biblioteka Powieści i Romansów). Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 276, 4 nl.

Kwiatkowski Jerzy — *Lunapark.* Okładkę, tytułówkę i ilustracje projektował Kazimierz Mikulski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 187, 1 nl.

Lassota Ryszard — *Podróżny.* Opowiadania. Okładkę projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 335, 3 nl.

Lenart Józef — *Portrety.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska.. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 159, 1 nl.

Łaszowski Alfred — *Psy gończe.* Opracowanie graficzne: Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 198, 2 nl.

Łopalewski Tadeusz — *Mój iluzjon.* Opowiadania. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 322, 2 nl.

Maruta Leszek — *Martwa natura z wąsami.* Okładkę, kartę tytułową i rysunki projektował Stefan Berdak. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 171, 5 nl.

Morante Elsa — *Wyspa Artura.* Przełożyła Barbara Sieroszewska. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 482, 2 nl.

Morton Józef — *Inkluzowe wiano.* Opracowanie graficzne. Antoni Boratyński. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie III; str. 449, 3 nl.

Nepomucka Krystyna — *Małżeństwo niedoskonałe.* Obwolutę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 443, 1 nl.

Roy Claude — *Nieszczęścia kochania.* Przełożyła Joanna Guze. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub „Jarzębiny"). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 175, 1 nl.

Różewicz Tadeusz — *Przerwany egzamin.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 148, 4 nl.

Rudnicki Adolf — *Szczury.* Ilustrował Mieczysław Piotrowski. Obwolutę projektowała Barbara Baranowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 79, 1 nl.

Svevo Italo — *Jedno życie.* Przełożyła Zofia Ernstowa. Obwolutę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 423, 1 nl.

Stompor Józef — *Partyzant od Starego.* Opracowanie graficzne: Andrzej Antoni Kowalewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 318, 2 nl.

Szabo Magda — *Fresk.* Z węgierskiego tłumaczył Jan Śląski. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 215, 1 nl.

Szaniawski Jerzy — *Profesor Tutka.* Obwoluta i rysunki: Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 164, 4 nl.

Szmaglewska Seweryna — *Chleb i nadzieja.* Wydanie II rozszerzone. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Waldemar Andrzejewski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960; str. 259, 3 nl.

Szołochow Michał — *Cichy Don.* Tłumaczyli: Wacław Rogowicz, Andrzej Stawar. Tom I, II, III, IV. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie VIII; tom I str. 481, 3 nl; tom II str. 469, 3 nl; tom III str. 509, 3 nl; tom IV str. 589, 3 nl.

Ścibor-Rylska Danuta - *Twarze.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 146, 2 nl.

Trąmpczyński Włodzimierz. — *Psie Pole.* Opracowanie graficzne: Szymon Kobyliński. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 284, 4 nl.

Undest Sigrid — *Olaf syn Auduna.* Tom I i II. Z niemieckiego tłumaczenia przełożyła Wanda Kragen. Wydanie czwarte przejrzane i poprawione przez tłumaczkę. Warszawa, „Pax", 1960; tom I str. 528, 4 nl; tom II str. 491, 5 nl.

Vidal Gore — *Trubadur króla Ryszarda.* Tłumaczyła Bronisława Bałutowa. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 228, 4 nl.

West Anthony — *Dziedzictwo.* Przełożyła Agnieszka Glinczanka. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 378, 2 nl.

Wiechert Ernest — *Mała pasja.* Tłumaczyła Emilia Bielicka. Okładkę i stronę tytułową projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Pax", 1959, wydanie I; str. 313, 3 nl.

Winogradow Anatol — *Trzy barwy czasu.* Z przedmową Maksyma Gorkiego. Przełożyła Joanna Guze. Obwolutę i

okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 721, 3 nl.

Wnuk Włodzimierz — *Byłem z wami.* Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie I; str. 208, 4 nl.

Wołoszynowski Julian — *Opowiadania podolskie.* Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie II; str. 236, 4 nl.

Wysznia Ostap — *Myśliwskie ramotki.* Przełożył Leon Susid. Ilustracje i obwoluta Mirosława Pokory. (Biblioteka Stańczyka). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 166, 2 nl.

Zalewski Witold — *Broń.* Okładkę i stronę tytułową projektował Waldemar Andrzejewski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie II; str. 222, 2 nl.

Żukrowski Wojciech — *Córeczka.* Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie III; str. 217, 3 nl.

Esej, krytyka

Borowy Wacław — *O Norwidzie.* Rozprawy i notatki. Wydanie opracowała Zofia Stefanowska. Konsultant naukowy Stanisław Pigoń. Okładkę projektowała Zofia Juszczyk - Sadowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 394, 2 nl.

Brożek Mieczysław — *Terencjusz i jego komedie.* Okładkę projektował Karol Konieczny. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960, wydanie I; str. 303, 1 nl.

Lednicki Wacław — *Głosy Krasińskiego do apologetyki rosyjskiej.* (Bibilioteka „Kultury". Tom XLV). Paryż, Instytut Literacki, 1959; str. 44, 4 nl.

— *Mickiewicz w zwierciadle poezji Alfreda de Vigny.* Odbitka z Tek Historycznych". (Londyn), Tom X, 1959; str. od 156 do 216.

Zawieyski Jerzy — *Brzegiem cienia.* Kartki z dziennika. Okładkę projektował Szczepan Hennig. Kraków, Wydawnictwo „Znak", 1960; str. 251, 5 nl.

Żuławski Jerzy — *Eseje.* Wyboru dokonał Juliusz Żuławski. Wstępem poprzedził Jerzy Kreczmar. Notę biograficzną opracował Juliusz Żuławski. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 368, 4 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Breza Tadeusz — *Spiżowa brama.* Notatnik rzymski. Obwolutę i tłoczenia projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 571, 1 nl.

Robeson Paul — *Przyszedłem żeby śpiewać.* Tłumaczył Adam Klimowicz. Obwolutę projektowała Monika Morysińska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 142, 2 nl.

Rolski Tadeusz Henryk — *Uwaga, wszystkie samoloty!* Opracowanie graficzne: Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1959, wydanie I; str. 466, 2 nl.

Stenogramy Anny Jambor. Świat otwarty na oścież. Tom III. Okładkę projektowała Ewa Lubelska Frysztak. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 585, 3 nl.

Stiepniak - Krawczyński Siergiej — *Rosja podziemna.* Tłumaczyła Janina Dziarnowska. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 270, 2 nl.

Strumph Wojtkiewicz Stanisław — *Wbrew rozkazowi.* Wspomnienia oficera prasowego 1939—1945. Książka ilustrowana kartkami korespondenta wojennego Mariana Walentynowicza. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 402, 6 nl.

Felietony

Pomianowski Jerzy — *Sezon w czyśćcu.* Rysunki Anny Rembacz-Pomianowskiej. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 254, 2 nl.

Reportaże

Burzyński Roman — *W Polsce? — A to ciekawe!* Wszystkie zdjęcia Autora. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1960, str. 295, 1 nl.

Satyra

Brzeziński Bogdan — *Sokrates w szewrolecie.* Humoreski, monologi, skecze. Okładka i rysunki: Karol Ferster. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 121, 3 nl.

Samozwaniec Magdalena — *Czy pani mieszka sama?* Powieść satyryczna o Warszawie. Ilustrował Gwidon Miklaszewski, Katowice, „Śląsk", 1960; str. 246, 2 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Artc Bohdan — *Rycerze Biało-Czerwonej Szachownicy.* Okładkę projektował Janusz Grabiański. Wyboru zdjęć dokonał Bohdan Arct. Karta tytułowa i układ zdjęć: Mateusz Gawryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 294, 12 knl.

Brzechwa Jan — *Pan Soczewka na dnie oceanu.* Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; 17 knl.

Chamiec Jadwiga — *Trójkolorowa kokarda.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 297, 3 nl.

Charszczewska Zofia — *Franek, jego pies i spółka.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie VI; str. 89, 3 nl.

Dziarnowska Janina — *... gdy inni dziećmi są.* Okładkę i stronę tytułową projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; 363, 3 nl.

Fenikowski Franciszek — *Gdańska szkatułka.* Ilustrował Wiesław Majchrzak. Warszawa. „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 304, 4 nl.

— *Okręt w herbie. Legendy gdańskie.* Ilustrowali: Wiesław Majchrzak i Bożena Truchanowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie IV; str. 188, 2 nl.

Foglar Jarosław — *Chata nad jeziorem.* Spolszczył Rudolf Janiček. Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 177, 1 nl.

Gajdar Arkady — *Timur i jego drużyna.* Tłymaczył z języka rosyjskiego Aleksander Wat. Ilustrował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie VII; str. 119, 1 nl.

Gernet N. i Jagfeld G. — *Katia i krokodyl.* Tłumaczyła Janina Lewandowska. Ilustrował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 130, 6 nl.

Goździkiewicz T. *Gniade, kare, kasztanki...* Ilustrowała Katarzyna Latałło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 156, 4 nl.

Grabowski Jan — *Opowiadania,* Ilustrowali: Ksawery Koźmiński, Ludwik Maciąg, Konstanty Sopoćko. Okładkę projektowała Zofia Fijałkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie IV; str. 249, 3 nl.

Grodzieńska Wanda — *Śladami poety.* Opowiadania o Mickiewiczu. Ilustrował Leopold Buczkowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 194, 2 nl.

Janczarski Czesław — *Gdzie mieszka bajeczka.* Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 73, 3 nl.

Januszewska Hanna — *Srebrna kózka.* Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 78, 2 nl.

Jaworczakowa Mira — *Zielone pióro.* Ilustrował Mieczysław Kwacz. Okładkę projektowała Krystyna Stasiak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 273, 3 nl.

Kann Maria — *Dujawica.* Ilustrował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie III; str. 304, 4 nl.

Kierst Jerzy — *Dwie wiewiórki.* Wybór wierszy. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 62, 2 nl.

Korczak Janusz — *Bankructwo małego Dżeka.* Okładkę projektował Mieczysław Piotrowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 254, 2 nl.

Kudliński Tadeusz — *Z tarczą czy na tarczy.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 488, 2 nl.

Łopalewski Tadeusz — *Przesławna peregrynacja Tomasza Wolskiego.* Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1959, wydanie I; str. 347, 3 nl.

Manton Jo — *Portret Bacha.* Tłumaczyła Olga Łada. Ilustrował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 208, 4 nl.

Michałkow Sergiusz — *Sombrero.* Komedia w trzech aktach. Spolszczyła Henryka Broniatowska. Okładkę projektował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 108, 4 nl.

Mrówczyński Bolesław — *Lew Sezostrysa. Opowieść o Jussufie-Adze polskim obrońcy Akry.* Ilustrował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 479, 5 nl.

Nienacki Zbigniew — *Skarb Atanaryka.* Ilustrował Romuald Klaybor. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I, str. 230, 4 nl.

Ożogowska Hanna — *Scyzoryk i koledzy.* Ilustrował Konstanty Sopoćko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 60, 4 nl.

Przemyska Anna — *Żabia pogoda.* Ilustrowała Olga Siemaszko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; 16 knl.

Przyborowski Walery — *Szwedzi w Warszawie.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Posłowie napisała Krystyna Kuliczkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie VI; str. 227, 1 nl.

Sieciechowiczowa Lucyna — *Za Krakowską Bramą.* Okładka i zdobniki: Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 369, 1 nl.

Sieroszewski Wacław — *Latorośle.* Ilustrowała Magda Rudowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 58, 2 nl.

Sperry Margaret — *Czarodziejski*

płaszcz. Tłumaczyła Ludwika Woźnicka. Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 50, 2 nl.

Sujkowski Bogusław — *Dwa zakony*. Ilustrowała Maria Hiszpańska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 371, 1 nl.

Smahelova Helena — *Wielkie utrapienie*. Tłumaczyła Maria Erhardt. Ilustrowała Ewa Lubelska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 293, 3 nl.

Żukrowski Wojciech — *Mój przyjaciel słoń*. Ilustrował Roman Owidzki Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie II; str. 57, 3 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy. Opracował Henryk Markiewicz. Tom I i II. (Biblioteka Studiów Literackich). Okładkę i kartę tytułową projektowała Ewa Frysztak - Lubelska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; tom I, str. 423, 5 nl; tom II, str. 390, 2 nl.

SZTUKA

Aktorzy filmu włoskiego. Opracował Jacek Tylim. Obwoluta i opracowanie graficzne: Liliana Baczewska. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; 50 knl.

Fertner Antoni — *Podróże komiczne*. Zebrał i opracował Jerzy Bober. Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 233, 3 nl.

Górski Ryszard —*Wincenty Rapacki*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 101, 3 nl, 16 knl.

Majakowski Włodzimierz — *Jak się macie i inne scenariusze filmowe*. Wstępny szkic MAJAKOWSKI W FILMIE RADZIECKIM napisał Krzysztof Teodor Toeplitz. Obwolutę projektował Tadeusz Chlebowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; str. 265, 3 nl.

Olszewski Kazimierz — *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*. Okładkę projektował Jerzy Napieracz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 514, 2 nl.

Perruchot Henri — *Toulouse-Lautrec*. Przełożyła Krystyna Dolatowska. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 429, 3 nl.

Puzyna Konstanty — *To, co teatralne*. Szkice. Obwolutę projektowali: Aleksander Stefanowski i Jan Zygmanowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; str. 178, 2 nl.

Smolarski Mieczysław — *Miasto starych dzwonów*. Ilustracje i okładka Jadwigi Umińskiej. Obwoluta Jerzego Napieracza. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 362, 2 nl.

Syga Teofil i Szenic Stanisław — *Maria Szymanowska i jej czasy*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 524, 4 nl.

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Encyklopedie

Kto kiedy dlaczego. Tom III. Okładkę projektował Juliusz Puchalski. Rysunki: K. Dąbrowska, E. Lipiński, J. Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 452.

RÓŻNE

Bauman Zygmunt — *Z dziejów demokratycznego ideału*. Okładkę projektował J. Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 187, 5 nl.

Blum Ignacy — *Z dziejów wojska polskiego w latach 1945—1948*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową wykonał Waldemar Gałuszewski. (Biblioteka Wiedzy Wojskowej). Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 341, 3 nl.

Bogacz Marian — *Akademicy Warszawy*. Z dziejów organizacji studenckich w XIX wieku. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 459, 1 nl.

Chłędowski Kazimierz — *Królowa Bona*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 175, 5 nl.

Cyprian Tadeusz i Sawicki Jerzy — *Nie oszczędzać Polski!* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 461, 3 nl.

Drugi Zjazd Pisarzy Ziem Zachodnich. Katowice—Świerklaniec 17, 18, 19, V.1959 r. Katowice, „Śląsk", 1960, wydanie I; str. 174, 2 nl.

Gaisseau Pierre-Dominique — *Wiza do kraju prehistorii. Shangrila, Zagubiona dolina na Nowej Gwinei*. Tłumaczyła Katarzyna Witwicka. Fotografie Tony Saulnier-Ciołkowski. Opracowanie graficzne Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 197, 3 nl.

Garczyński Stefan — *Sztuka pamiętania*. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 172, 4 nl.

Kwiecień Celestyn — *Od papirusu do bibliobusu. Książka o książce*. Opracowanie graficzne: Henryk Goraj. Indeks opracowała Janina Wierzbowska. Kato-

wice, „Śląsk", 1960, wydanie I; str. 382, 2 nl.

Lévi-Strauss Claude—*Smutek tropików*. Przełożyła Aniela Steinsberg. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 453, 1 nl, 14 knl.

Madeja Józef — *Elementarze i nauka elementarna czytania i pisania na Śląsku w wiekach XVIII i XIX (1763—1848)*. Tom I. Obwolutę projektował Bogusław Górecki. Katowice, „Śląsk", 1960, wydanie I; str. 314, 2 nl.

Materiały i dokumenty Związku Młodzieży Socjalistycznej. Wybór. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 310, 2 nl.

Szkice z historii Komsomołu. Tłumaczyli: Jerzy Targalski, Henryk Kamionka, Ignacy Szenfeld. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 559, 1 nl.

W poprzednim numerze:

Kazimierz Wyka: Nad pierwszym rocznikiem — *Zbigniew Herbert:* Gauguin koniec. Ojcowie gwiazdy. Próba opisu — *Jan Parandowski:* Juvenilia — *Henryk Worcell:* Destrukcyjne właściwości ognia — *Jules Supervielle:* Iguassu. Twarze zwierząt. Ciało. Parowiec (przełożył *Julian Przyboś)* — *Marian Toporowski:* Strop — *Zbigniew Bieńkowski:* Pośrodku świata — *Julian Krzyżanowski:* Tragikomiczne narzeczeństwo — *Jan Prokop:* Poezja egzystencjalna: Gottfried Benn.

Książka miesiąca: *Andrzej Kijowski:* Kwadratury koła.

Wśród książek: *Jerzy Kwiatkowski:* Powrót Różewicza do Różewicza — *Jacek Trznadel:* Dwie prawdy o Kolchidzie — *Tadeusz Nowak:* Mały przegląd poezji Stanisława Skonecznego — *Andrzej Sieczkowski:* Franciszek Halas po polsku — *Jerzy Kwiatkowski:* Rozmowa z Jerzym Zawieyskim — *Włodzimierz Maciąg:* Szkice z epoki uniesień — *Tomasz Jodełka:* Wielka przegrana — *Bożena Danek:* Katechizm i życie heroiczne — *Krystyna Kuliczkowska:* Do czego służy zielone pióro? — *Wojciech Natanson:* Nowy smak życia — *Henryk Bereza:* Żywi i umarli — *Jan Wyka:* Literackie rozbicie atomu — *Jerzy Starnawski:* W promieniach Wilna i Krzemieńca — *Józef Kelera:* W podróży od Sienkiewicza do Kafki — *Tomasz Łubieński:* Reportaż. Antyreportaż — *Danuta Danek:* Wokół pewnego wznowienia — *Zygmunt Greń:* Zawsze ten sam — Erenburg.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Piętnastolecie „Twórczości" — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

03492-30

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—
Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 4992/c z dnia 26.7.60 r.
Nakład 4380 egz. Druk ukończono we wrześniu 1960 r. C-82

Cena 10 zł

Lesław Bartelski — Okno · Zbigniew Bieńkowski — Ramuz — wielki pisarz anachroniczny · Marian Brandys — Jak być kochaną · Edward Morgan Forster — Droga z Kolony · Bolesław Leśmian — Poezje rosyjskie · Julian Przyboś — Polskie kierunki w sztuce · Włodzimierz Słobodnik — Nowe wiersze · Julian Wołoszynowski — Nowe opowiadania · Kazimierz Wyka — Syntezy i likwidacje Młodej Polski

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ